

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
SOELI STAUB ZEMBRUSKI

UM OUTRO BYRON NO BRASIL:
A TRADUÇÃO DE PAULO HENRIQUES BRITTO

FLORIANÓPOLIS

2008

SOELI STAUB ZEMBRUSKI

UM OUTRO BYRON NO BRASIL:
A TRADUÇÃO DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Dissertação apresentada ao curso de Pós
Graduação em Estudos da Tradução
como requisito parcial à obtenção do
grau de mestre em Estudos da Tradução

Orientadora: Prof. Dra. . Rosvitha Friesen Blume

Co-orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

FLORIANÓPOLIS

2008

“But words are things, and a small drop of ink,
Falling like dew, upon a thought, produces
That which makes thousands, perhaps millions, think.”

Lord Byron

AGRADECIMENTO

Reconhecimento, carinho e gratidão...

A Deus que me permitiu a dádiva de estar nesse tempo e espaço para aprender e interagir com os que me cercam

A minha família:

A minha mãe pelas orações, confiança e carinho;

A meu pai por ter me ensinado a ter vontade firme;

A meus irmãos pelos exemplos de determinação;

A meu marido pelo investimento, compreensão e apoio;

A meus filhos que tantas vezes sentiram-me ausente, mas que sempre estiveram comigo;

A Cristiane, Raul, Marcos, Inês, Ademir, Maida que me receberam e me hospedaram na ilha;

Ao professor Walter que acreditou no meu trabalho e me oportunizou aulas, atividades e leituras que me foram fundamentais;

À professora Rosvitha pela confiança, atenção e empenho dedicados a mim, pelas valiosas contribuições e pela amizade;

A Inês pelos momentos de cumplicidade e parceria;

Aos colegas do Deutsche Lyrik pelos almoços animados e instrutivos;

Aos colegas de trabalho pelo apoio e incentivo;

Enfim, a todos que estiveram presentes e contribuíram para essa conquista.

Para Fernanda, Heloisa e Gustavo, meus filhos amados!!!

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir conceitos, possibilidades e impossibilidades relacionadas à tradução poética seus princípios e estratégias, sob a luz das concepções teóricas históricas e contemporâneas. A partir da obra de George Gordon Byron, sua massiva tradução no Brasil principalmente no século XIX e o retrato do poeta constituído por essas traduções observamos uma nova tradução no final do séc. XX. Paulo Henriques Britto, que reaviva o nome de Byron no cenário da literatura brasileira reapresenta um ídolo, revelando aspectos até então pouco difundidos entre os brasileiros. Ligando duas fases tão distintas que separam a mais recente tradução de Byron no Brasil e o período das traduções românticas, está a obra de José Lino Grünewald, que reinaugura as traduções de Byron no Brasil; e também intermedia uma mudança de posicionamento renovando a imagem do poeta inglês entre nós. Porém, é a partir da tradução de Britto que observamos significativas alterações nos procedimentos e estratégias de tradução que promovem avanços em um campo que muitos consideraram irrealizável. Seu procedimento desmistifica a figura do lorde relacionada a temas fúnebres e sombrios. Também observamos reação de apreciadores do gênero tradicionalmente atribuído ao lorde, através de recente publicação contendo antigas traduções. Todo esse contexto apresenta-se como fonte rica para os estudos das estratégias e efeitos das escolhas dos tradutores sobre o texto, auxiliando-nos a compreender a tradução como processo em constante evolução.

Palavras-chave: Tradução Poética. Projeto de Tradução. Estratégias. Renovação

ABSTRACT

This work intends to discuss concepts, possibilities and impossibilities related to poetry translation, its principles and strategies, behind historic and contemporary conceptions. From George Gordon Byron writings, their intense translation in Brazil mainly in the nineteenth century and the image built by these translations we observed another one; Paulo Henriques Britto renews the name of Byron in Brazilian Literature and re - introduces an idol revealing aspects little known by Brazilians so far. Matching these two different periods, that apart the newest translation of Byron in Brazil and the period of the romantic ones, there is José Lino Grünewald's production, which restarts the translation of Byron in Brazil and also mediates procedure changes that renews the image of the poet between us. However, it is in Britto's translation that we observe strategic changes that improve the field of poetry translation, considered by many, impossible to be done. His strategies demystify the figure of the Lord related to deadly and dark themes. We also observe a current publication representing those who admire the genre historically related to the English poet. This new publication contains old translations dated from the 1800's. This entire context presents us a very rich field to the studies of translation procedures, strategies and effects helping us to understand translation as a process that is continually improving.

Keywords: Poetry Translation. Translation Project. Strategies. Renewing

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 CONCEPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE TRADUÇÃO POÉTICA.....	12
2. BYRON: O POETA- LORDE	18
2.1 AS FASES DE SUA POESIA.....	19
2.2 O BYRONISMO DE BYRON.....	22
3. AS TRADUÇÕES DE BYRON NO BRASIL.....	24
3.1 CRONOLOGIA DAS TRADUÇÕES.....	24
3.2 A COMUNIDADE INTELLECTUAL DO SÉCULO XIX E A PRIMEIRA IMPRESSÃO.....	25
3.3 AS OBRAS MAIS TRADUZIDAS.....	27
3.4 TRADUTORES E TRADUÇÕES.....	29
3.4.1 Tibúrcio Antônio Craveiro (1800- 1844).....	31
3.4.2 Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1851).....	35
3.4.3 Francisco Otaviano de Almeida (1809-1857).....	39
3.4.4 Antônio de Castro Alves (1847-1871).....	42
3.4.5 Barão de Paranapiacaba (1827- 1915).....	47
3.5 SÉCULO XX: REEDIÇÕES E NOVAS TRADUÇÕES.....	54
3.5.1 José Lino Grünewald (1931- 1999).....	56
3.5.2 As Trevas e outros Poemas.....	59
4. PAULO HENRIQUES BRITTO E UMA NOVA PERSPECTIVA.....	62
4. 1 A OPÇÃO POR BYRON.....	62
4.2 A TRADUÇÃO DE BEPPO.....	63
4.3 RECURSOS E ESTRATÉGIAS	66
4.3.1 Manutenção da oitava rima.....	67
4.3.2 Deslocamentos Entre Versos e Estrofes.....	68
4.3.3 Um Verso que se Desdobra na Tradução.....	70
4.3.4 Cortes.....	71
4.3.5 Acréscimos.....	75
4.3.6 Compensação.....	75
4.3.7 Clarificação.....	76
4.3.8 Manutenção do Padrão de Linguagem.....	78
4.4 A NOVA FACE APRESENTADA.....	80
REFERÊNCIAS.....	82
APÊNDICE.....	85

INTRODUÇÃO

A paixão pela poesia, esse fascinante fenômeno que é capaz de representar sobre o papel as indefiníveis emoções humanas, foi o caminho que me conduziu por essa pesquisa e me levou a tentar compreender como os signos poéticos podem ser transmitidos a diferentes línguas e culturas; quais aspectos são mais passíveis de serem transmitidos e em que medida o impossível é realizado.

A sonora língua inglesa nos versos da intrigante figura de Lorde Byron e o modo como nos foi apresentada a obra escrita há mais de um século, em tempos e terras tão distantes; a atualidade de sua crítica e a genialidade de seus tradutores instigaram minha curiosidade a ponto da pesquisa ser antes de um dever acadêmico, uma imensa satisfação.

O trabalho divide-se em quatro capítulos: No primeiro discorremos rapidamente sobre as concepções acerca da tradução poética e observamos a relação entre o mito histórico da intraduzibilidade poética e os obstáculos e dificuldades que a fundamentaram. Explicitadas por Berman, as *Tendências Deformadoras* representam muitos desses empecilhos, cuja relação com a tradução poética e o trabalho de Britto busca observar o modo como o tradutor valeu-se delas como eficazes estratégias de tradução a partir de um consistente projeto de tradução.

O segundo capítulo apresenta Byron, autor consagrado pela literatura universal, sua controversa vida e obra sob a perspectiva da inter-relação baseada na comparação entre biografia e bibliografia.

Na sequência, fazemos um resgate histórico das traduções de Byron no Brasil, o qual embasa a investigação a respeito do modo como o mito byroniano se desenvolveu e expandiu no intenso fenômeno das traduções desse período. Para isso, comentamos alguns tradutores e traduções que foram decisivos para a formação do retrato de Byron no Brasil. O critério para a escolha de alguns nomes e trabalhos baseou-se na relevância que cada um, a seu modo, teve no processo de formação da identidade brasileira de Byron. Fazemos ainda algumas digressões sobre uma recente publicação que traz à tona o lendário herói byroniano e sua imagem relacionada a temas mórbidos.

No capítulo final, falamos das novas perspectivas tradutológicas, do caminho para uma maior racionalização das práticas de tradução poética e analisamos concepções e procedimentos de Paulo Henriques Britto, um teórico que também na prática contribuiu para

elucidar o tema da tradução poética, tão abordado e ainda tão instigante. A partir da tradução de *Beppo: a Venetian Story*, analisamos as opções do tradutor que acabam por nos revelar um outro Byron.

1. CONCEPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE TRADUÇÃO POÉTICA

A tradução poética tem sido tema de muitas investigações e talvez, como afirma Bassnett (2005:105), tenha recebido mais atenção do que os demais gêneros literários. Isso se deve, sem dúvida, ao desafio que representa, diante do qual não faltaram afirmações deterministas que a definem como intraduzível (Schopenhauer em Heiderman Org 2001:169).

Esse não é um posicionamento individual. Constatamos tal concepção na alusão que Berman (2007:39) faz à impossibilidade e traição inerentes ao processo tradutório destacando a tradição de intraduzibilidade do gênero poético, cita Du Bellay, Montaigne, Voltaire, Rilke, Jakobson e Bense como referências do posicionamento que a intraduzibilidade da poesia é que a torna valorosa, de acordo com a premissa de que “dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um ‘verdadeiro poema’” (2007:40).

Berman (2007: 41-42) cita ainda históricas metáforas que comparam a tradução a uma tapeçaria às avessas (Cervantes), a um recado distorcido (Lafayette) ou à música tocada em instrumento inadequado (Madame de Staël) às quais, se opõe: “ante esse julgamento milenar, nenhuma ‘justificativa’ se faz necessária. É preciso simplesmente afirmar isto: ele não concerne à verdade da tradução- sua verdade ética e histórica.” (2007:44)

Embasadas pela subjetividade e emotividade da poesia como empecilhos, tais comparações demonstram as frustrações dos que buscam ver “o mesmo texto” escrito em línguas diferentes. Sabemos, porém, que os diversos sistemas lingüísticos não permitem que isso seja realizado, devido às diferenças estruturais de cada idioma. Além, é claro, das demais condições de produção que jamais se repetiriam, nem mesmo na mesma língua.

Tais dificuldades têm instigado os freqüentes estudos a respeito do tema e promovido uma investigação que busca, a partir da alegada impossibilidade, compreender suas particularidades e desafios.

Nesse sentido, Berman desenvolveu estudo sobre a sistemática da tradução e a analítica da deformação. O autor faz uma descrição das principais tendências de procedimentos tradutórios que levam os tradutores a deformarem o texto original destacando treze delas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a

destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas.

Diante de dificuldades tão presentes na tradução ocidental, Berman, por meio da análise dessas tendências, busca evidenciar as possibilidades e o verdadeiro sentido da tradução (2007:44):

O acesso a essa verdade não é, todavia, direto. É através de uma destruição sistemática das teorias dominantes e de uma análise (no sentido cartesiano e freudiano ao mesmo tempo) das **tendências deformadoras** que operam em toda a tradução que poderemos abrir um caminho em direção ao espaço positivo do traduzir e simplesmente do seu **próprio**.(grifos do autor)

Ainda que o estudo das tendências tenha sido desenvolvido a partir das dificuldades de tradução dos textos em prosa, cremos que as mesmas não só se aplicam, mas se impõem muito mais fortemente na tradução poética, na qual, colocadas a serviço de um projeto tradutório bem definido, podem ser valiosas estratégias, de como pretendemos demonstrar na tradução de *Beppo*. A relação de aproximação que pretendemos, visa, a partir da analítica bermaniana, observar os procedimentos pertinentes à tradução literária e, a partir desses, compreender de modo mais abrangente o complexo processo da tradução poética observando de modo especial, as tendências mais freqüentes nas traduções desse gênero.

Diante disso, observamos que a *racionalização*, caracterizada pela tentativa de linearizar a estrutura sintática dos versos, negligenciando variações e irregularidades, corrompe, ou deforma, uma parte importante de sua significação mais profunda, contida nas variações dos níveis estruturais da composição. Uma vez que a identificação e reconstrução de todos os elementos significativos do poema têm sido uma das maiores dificuldades do tradutor de poesia, o mesmo deverá ser hábil tanto em uma quanto no outra etapa desse processo.

Outra tendência deformadora descrita por Berman e pertinente à tradução poética é a *clarificação*. Aceitando a premissa de que todo o ato de traduzir é explicitante e atuando sobre o mesmo com esse fim, o tradutor tende a esclarecer, explicar ao máximo, o sentido da “sua” leitura do original, interferindo muitas vezes na leitura que o público fará. Desse modo, por vezes, altera a intenção da obra de apenas sugerir ou subentender.

Assim como na tradução de textos em prosa também nas traduções poéticas a clarificação está diretamente relacionada ao alongamento da versão traduzida em relação ao original. Na tradução entre sistemas lingüísticos diferentes como o inglês e o português, ocorre o problema da diferença fonêmica em que, por ser a primeira uma língua monossilábica e a segunda polissilábica, há um acréscimo natural no volume do texto pelo número de sílabas que o vocabulário português necessita para explicitar um termo inglês. Essa diferenciação, muitas vezes, leva o tradutor a optar por modificações em outros elementos constituintes de significado para que ocorra uma reprodução do esquema sonoro no contrato métrico assumido por sua interpretação desse recurso no original.

Dentre essas opções, a escolha vocabular determina, não só o conteúdo semântico a ser transferido para o novo texto, mas uma série de elementos que recompõem, em conjunto, a rede de significação encontrada na composição original. Quando as opções não corresponderem ao padrão lingüístico da fonte, poderemos incorrer tanto na elevação como na redução do padrão de linguagem. A essas tendências Berman denomina *enobrecimento* e *empobrecimento*, respectivamente.

Quanto ao *enobrecimento*, talvez o prestígio e status atribuídos ao gênero poético contribuam para a elevação do registro na maior parte das traduções, o que nem sempre é uma boa opção. Consideramos ainda que o gênero poético exige ainda mais do tradutor, que terá um público receptor supostamente mais exigente e atento aos detalhes.

No que se refere ao *empobrecimento qualitativo*, a tradução em verso pode incorrer nessa deformação quando substitui elementos sintaticamente profundos em um idioma, por outros mais rasos na tradução.

Diante do *empobrecimento quantitativo* que ocorre geralmente por razões métricas, o tradutor se vê obrigado a excluir alguns termos, optando por privilegiar o conteúdo sintático ou sonoro do verso. Em ambos os casos, o poema perde em algum de seus elementos significantes, cabendo ao tradutor a decisão sobre a prioridade do trabalho que deverá se estabelecer na relação com o projeto de tradução a que se propõe.

O prejuízo, ainda que lamentável, uma vez que perdemos importantes elementos constituintes de significado, não pode ser visto como razão para a não tradução de poesia, o que definitivamente privaria grande parte dos leitores mundo afora da interação cultural alcançada por esse meio.

Talvez a *destruição dos ritmos* seja o maior obstáculo a uma tradução poética que abranja todos os elementos significativos. Por ser uma característica tão intrínseca ao poema,

o ritmo, considerado a “alma do poema”, tem sido, na maioria das vezes, privilegiado diante da preservação de sentido do poema fonte, o que também constitui uma desvirtuação.

O certo é que a tradução implica constante necessidade de opções; daí a prioridade de se estabelecer um projeto prévio de constituição do novo texto, embasado por elementos eleitos como prioritários pelo tradutor.

Considere-se que, como manifesta Nabokov¹ (1976:83), o poema será a representação da leitura que o autor faz do original e este revelará na tradução “a sua” leitura o que nos conduz novamente a considerar as habilidades e conhecimentos necessários ao bom tradutor. Também nesse sentido, Willemssen (1966:63) afirma que “o tradutor escreve a obra alheia, e se isso não se pode chamar de trabalho criador, não deixa de lhe impor a estranha exigência do saber alheio”.

Essa é mais uma confirmação de que são inúmeros os desafios da tradução, assim como também o são os requisitos esperados de um bom tradutor. Nesse sentido, Berman, referindo-se às tendências deformadoras que se impõem como forças que impedem a tradução de alcançar seu verdadeiro objetivo, faz a seguinte afirmação (2007:45): “é ilusório pensar que poderia se desfazer dessas forças tomando simplesmente consciência delas. Apenas uma ‘análise’ de sua atividade permite neutralizá-las”.

Considerando que como afirma Lefevere (1975:04) “uma verdadeira obra de arte literária só pode ser traduzida de modo limitado, devido à natureza das convenções lingüísticas e literárias, acreditamos que o texto poético pode ser traduzido e propiciar a diferentes culturas a interação e aproximação inerentes à sociedade humana, tão fundamental ao desenvolvimento e enriquecimento mútuo, ainda que com limitações próprias.

Diante das diferentes concepções sobre o processo tradutório, a possibilidade ou impossibilidade de tradução poética está primeiramente relacionada ao conceito que temos sobre o tema. Se quisermos ver “o mesmo texto” reescrito, certamente ficaremos frustrados. Se, por outro lado, acreditamos que é permitido ao tradutor, e ao mesmo tempo exige-se dele, a atuação sobre o texto, e que esta deve dar-se de acordo com um projeto embasado e referenciado por conscientes concepções, então poderemos pensar o assunto sob outra ótica.

De acordo com a concepção de Arrojo (1992: 104) “traduzir implica, em primeiro lugar, reconhecer seu papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz”. A partir desse posicionamento, recentes trabalhos na área de tradução poética demonstram que, apesar do desafio que a tarefa impõe, o mito da impossibilidade da tradução de poesia pode ser desfeito.

Ao analisar a tradução *Beppo: uma história veneziana*, observamos que o poema foi re-significado, e que não é “o mesmo”. Apresenta um texto diferente, mas retrata o estilo, a técnica e a excentricidade de Byron. Percebemos que esse resultado foi alcançado através de procedimentos tradutórios planejados. Não podendo fugir da ação das tendências deformadoras sobre seu trabalho, Britto as utiliza a seu favor, como estratégias para preservar os elementos que elegeu como prioritários.

Teórico e tradutor de poesia, Britto realiza uma tradução calcada na reconstrução do máximo dos elementos que considera fundamentais à significação do poema. De acordo com os princípios que manifesta em seu artigo “Correspondências Estruturais em Tradução Poética”, afirma:

(...) uma tradução satisfatória do poema deveria levar em conta essas características formais e semânticas. Ainda que não seja possível reconstruir todas elas na tradução, é necessário estabelecer as mesmas homologias no plano da forma e do sentido.

Repensar os conceitos de poema, poesia, significado, tradução, fidelidade e correspondência, são reflexões inerentes ao processo tradutório dos textos poéticos que permitem analisar o modo como as traduções foram realizadas anteriormente, quais as mudanças que ocorreram nas concepções acerca da tradução poética e, talvez, indicar novos caminhos a serem construídos neste campo.

Considerando que o registro gráfico do poema cujos elementos significativos: vocabulário, metro e ritmo, compõem uma mensagem na língua de origem, e que tal estrutura é possível de ser recriada em código lingüístico semelhante, os mesmos serão, para Britto, reproduzíveis e poderão, portanto, recriar o poema seguindo os padrões do original e sendo-lhe, dessa forma, mais correspondente. Deste modo, o novo texto não será uma criação livre e sim uma transposição do conjunto que carrega a carga semântica.

O posicionamento de Britto é bastante racional e matemático, podendo desagradar aos que consideram que tal postura não combina com o tema tão relacionado a arroubos emocionais quanto a poesia. Sabemos, contudo, que a relação racional e quantitativa já esteve relacionada a composições poéticas de outros grandes poetas. É o caso de Edgar Allan Poe que, em sua conhecida *Filosofia da Composição*, descreve o processo de criação do poema *The Raven* como sendo “... com a precisão e rigorosa consequência de um problema

matemático” (em Alves. org 2000:65.), confirmando que a criação poética, mesmo sendo muito relacionada ao emocional, não é um processo puramente intuitivo e tampouco desprovido de técnica. O mesmo ocorre com a composição de *Beppo*, em que Byron mostra-se objetivo na criação do metro em oitava rima, no número preciso de versos e estrofes.

Em 2005, na FLIP (Festa Literária de Parati), Paulo Henriques Britto foi criticado por ser muito “erudito”, devido a sua tendência à conservação da forma, primando pela harmonia entre os elementos estruturais e semânticos dos versos. Do mesmo modo que utiliza esses recursos em suas composições, o tradutor busca reproduzi-los nas traduções de poemas. Diversas publicações nesse sentido manifestam o posicionamento do poeta tradutor. Entre elas os artigos: “Fidelidade em Tradução poética: o Caso Donne” e “É possível Traduzir Poesia?”.

A preocupação com a falta de elementos objetivos para a avaliação de um poema e de sua tradução é manifestada com a proposição de que tais procedimentos, mesmo sendo difíceis de serem definidos com exatidão, merecem um tratamento mais objetivo. Comparando as ciências humanas às naturais, Britto afirma que tal investigação também é possível no que se refere à reprodução dos elementos característicos de cada texto poético.

No primeiro artigo, Britto compara as traduções que Vizioli e Haroldo de Campos fizeram do poema *Going to bed* de John Donne. Britto discute o posicionamento de Rosemary Arrojo sobre as diferentes leituras e avaliações da poesia traduzida. A autora refere-se às diferentes recepções que a leitura tem por parte do leitor que a interpretará de acordo com sua visão. O posicionamento de Arrojo baseia-se na teoria desconstrutivista de Derrida, segundo a qual toda leitura de uma obra é apenas uma das leituras possíveis e que diferentes concepções podem levar a diferentes entendimentos de um mesmo texto, produzindo, desta forma, diferentes traduções.

Britto, contudo, propõe que critérios mais objetivos sejam usados para a tradução e avaliação de textos traduzidos. Seu posicionamento pode ser resumido na afirmação: “Assim, em princípio não há motivo pelo qual a questão que nos interessa aqui [...] não possa ser discutida a partir da formulação de hipóteses, análises de dados concretos e argumentos racionais, tanto quanto qualquer outro campo do saber.”

Em “É possível traduzir poesia?”, Britto define mais claramente quais aspectos poderão, em sua opinião, determinar a qualidade da tradução:

A meta de uma avaliação de valor é ser totalmente objetiva: a idéia é analisar o mérito de uma tradução de poesia com base nos recursos utilizados pelo tradutor em comparação com os usados pelo autor original, sem a interferência de fatores subjetivos.

Contrapondo-se aos argumentos da intraduzibilidade poética, Britto propõe a tradução racional e esquemática do conjunto de elementos que compõem a poesia, e por sua vez, cada poema individualmente. Tal método revela-se bastante eficiente. Contudo, não exclui a necessidade de boa dose de sensibilidade poética para perceber significações subjetivas nos elementos que constituem grande parte da significação poética de um texto. A percepção da representação gráfica, o jogo de palavras, as figuras de linguagem, entre outros, serão despertadas de acordo com nossas próprias percepções, ainda que racionalmente entendidas e esquematizadas. Considerando as reflexões em torno das possibilidades ou impossibilidades, bem como do procedimento proposto por Britto é que faremos a análise da tradução de Beppo. Utilizaremos a 2ª edição que, por ser mais recente, poderá melhor ilustrar os procedimentos e preocupações atuais do tradutor.

2. BYRON: O POETA- LORDE

George Gordon Byron representa, na história da Literatura Ocidental, um dos personagens mais singulares. Seu gênio incomum cria um estilo tão marcante quanto a sua própria figura. O poeta inglês, aclamado como ídolo por Românticos do mundo todo, inspira a figura autobiográfica do herói byroniano. A estreita relação de características comuns a criador e criatura faz crer que os heróis dos poemas de Byron refletiam ações, crenças e desejos de seu idealizador. Essa semelhança funde-os, tornando difícil a dissociação entre um e outro.

Diante disso, também essa análise, mesmo contrariando a atual tendência de distanciar autor e obra, refere-se a ambos como interdependentes, acreditando que a análise distinta poderia comprometer a compreensão mais profunda. Esse também foi o posicionamento manifesto por Britto no texto que antecede a tradução (2003:15) “... em Byron a obra, se dissociada da vida, perde boa parte de seu interesse”. Sendo assim, concordamos que conhecer a obra de Byron implica conhecer sua vida atribulada e perceber nos fatos a relação com a motivação, o estilo e os temas preferidos pelo poeta.

O lorde teve sua vocação poética, como quase tudo em sua vida, despertada precocemente. Ainda muito jovem começa a versejar. Seus primeiros escritos são motivados por arroubos emocionais. Aos onze anos apaixona-se pela prima, Margaret Parker. Dedicava a ela alguns versos apaixonados, vive a ilusão juvenil do amor ideal, decepção-se ao ouvi-la dizer que está cansada do “menino manco” e passa a desacreditar das mulheres. Possivelmente esse episódio seja responsável pelo comportamento amoroso de Byron. Alguns anos mais tarde a moça morre de uma queda de cavalo, seguida de tuberculose. Quando toma conhecimento do ocorrido, Byron dedica a ela uma elegia.

As primeiras composições são marcadas pelo sentimentalismo exagerado, temas pessimistas e trágicos. Assim como os demais autores da estética romântica, aborda a ausência, o desengano, o amor impossível e a morte como refúgio de uma realidade desestimulante. Somente alguns anos mais tarde adota o tom de oratória e a sátira sarcástica e despudorada que deixa ruborizados os puritanos e reflete seu desencanto pela vida. Os inconstantes relacionamentos amorosos, sempre fora das convenções: adultério, incesto e

homossexualismo, são temas freqüentes de Byron e recriam na ficção as experiências vividas pelo lorde.

Essa maneira de escrever, aliada ao estilo de vida, provocou indignação nos moralistas ingleses que passam a considerá-lo um devasso e uma má influência.

Algumas excentricidades contribuíram para a difusão dessa imagem. A difícil relação familiar e a vida de nobre falido também foram fortes razões para que o poeta tivesse comportamentos excêntricos. Era nobre, mas não tinha dinheiro, era bonito, mas tinha o pé torto. A insatisfação marcava sua vida e sua obra.

Atribulados casos amorosos, associados a seus personagens, sustentam o mito do herói byroniano, um símbolo que Byron não fazia questão de dissociar de sua vida particular, ou por outra, esforçava-se para promover.

A relação autobiográfica de Byron com seus personagens também fica evidente pelas circunstâncias em que compõe *Childe Harold's Pilgrimage*: publicado em 1809, após o regresso do poeta de uma longa expedição pela Grécia e Ásia. O poema narra as aventuras de um “jovem aventureiro” que reproduz a odisséia de seu autor. O mesmo acontece em *Lara*, *The Giaour* e *The Corsair*. É certo que os relatos foram descritos com os tons da idealização e que, se assim não fosse, não teriam as cores do exagero romântico, característicos do período. Contudo, contexto, biografia e linguagem tornam as obras estreitamente ligas à vida de George Byron. Percebemos tal relação comparando-as aos escritos do autor e sua biografia. Para esse trabalho tomamos por base a recente publicação de Fiona MacCarthy (2002), *Byron: Life and Legend*, descrita pela crítica Anne Barton¹ como: equilibrada, leal, baseada em pesquisas verdadeiras e lindamente escrita.

2.1 AS FASES DE SUA POESIA

A obra de Byron apresenta dois momentos distintos, o primeiro marcado pelo sentimentalismo e o segundo pela crítica satírica e madura. Byron escreve os primeiros versos

¹ Comentário inscrito na capa da biografia: “Balanced, fair, truly researched, and beatifully written”.

dedicados à prima e a um amigo de *Trinity College*, com quem mantém um relacionamento muito próximo, apontado pela biógrafa Fiona Macarthy como homossexual.

O poeta tem seu primeiro livro impresso em 1806 sob o título de *Fugitive Pieces*, contendo principalmente poemas emotivos. Desde essa obra, o estilo de Byron provoca divergências. Elisa Pigot acredita que o livro conduzirá o jovem à glória. Já o pastor Bechert, amigo de Byron, fica escandalizado com o poema *To Mary*, e considerando-o amoral, escreve ao poeta pedindo que o livro não seja distribuído. Byron promete queimar todos os exemplares, e o faz na mesma tarde. Com exceção de dois volumes, enviados a Elisa Pigot e o pastor Brecht, seus amigos pessoais, o lorde tem sua obra consumida pelo fogo.

Imediatamente após o ocorrido, Byron inicia a tarefa de reescrever seu trabalho. Suprimindo o poema em questão, lança o livro, inicialmente entre os amigos, sob o nome de *Poems on Various Occasions*, em janeiro de 1807. No mesmo ano acrescenta-lhe alguns novos poemas e lança o livro em Londres com o título de *Hours of Idleness*. Esse volume é alvo de uma crítica violenta que menospreza sua obra e o acusa de total falta de talento poético em artigo publicado na revista *Edinburgh Review*. O ocorrido teve como resposta a composição de *English Bards and Scotch Reviewers*, sátira a respeito de personalidades da crítica e da literatura britânica, na qual Byron revela seu talento ao sarcasmo.

A partir desse fato, Byron começa a ganhar notoriedade. Aproveitando a fama e o dinheiro que o sucesso lhe trouxe, o poeta-lorde vive em Newstead, talvez a melhor fase de sua vida. É o período mais intenso das famosas noites, das bebedeiras e de hábitos desregrados. Durante esse período compõe, entre outros, os versos dedicados à taça-crânio.

Em 1809 se lança ao mar e viaja para o Oriente em busca de aventuras. Quando regressa, traz consigo os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* que, a exemplo de seus versos anteriores, são compostos por temas sentimentais e lugares comuns do Romantismo em voga.

A partir de 1813, com os contos metrificados *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair* e *Lara*, escritos em oitava rima, o poeta inicia uma segunda fase, classificada pela crítica como madura. Revela seu talento narrativo na composição de enredos e descrições bem elaboradas, além de aprimorar seu humor satírico usado em críticas ferinas contra a hipocrisia da sociedade européia.

A produção de Byron nesse período foi intensa. Escreveu, entre outros, o terceiro e quarto cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*, *Manfred*, *Cain* e *Beppo*. Iniciou *Don Juan*, considerado sua melhor composição. Esse também é o período em que Byron não é bem

vindo à Inglaterra. Exilado, escreve, vive intensas aventuras amorosas, envolve-se em atividades políticas na Itália e na Grécia, onde morre antes de concluir esse poema.

A respeito das duas diferentes fases da obra de Byron, os críticos consideram a última como sendo mais madura e mais bem elaborada. Como observamos nas palavras de Barboza (1974:19)

É um Byron inteligente, perspicaz, engraçado, irreverente. É o anti-Byron, e Don Juan é essencialmente o anti-Childe, o anti-Conrado, o anti-Lara.... sob esse segundo aspecto, não é um autor de fácil assimilação por leitores estrangeiros, devido à linguagem e recursos de estilos que emprega.

Confirmamos a mesma opinião em Paulo Henriques Britto (2003:13) “É significativo o fato de que a crítica atual considera as cartas e diários - em que a relação entre vida e obra é mais direta - ao lado de três grandes poemas satíricos da maturidade o que há de melhor em Byron”.

No Brasil, o Byron que nos foi dado a conhecer antes da tradução de Britto é o da primeira fase. Por isso é mais comum a sua associação ao arroubo dos heróis byronianos que caracterizaram essas composições.

A trajetória de Byron vai do anonimato à glória e retorna ao esquecimento. A crítica atribui a queda de prestígio de Byron às limitações de sua poesia que, centrada em experiências e concepções muito particulares, foi perdendo sentido diante das modificações sociais e de estilística poética, tornando o estilo de Byron obsoleto diante das novas concepções de poesia. Nas palavras de Antonio Candido (1997:168)

Se na sua obra propriamente lírica existe não raro uma serena contensão, a que lhe deu fama e definiu a sua maneira própria se caracteriza pela tendência à digressão e à prodigalidade verbal, que o tornaram, com o passar do tempo, o poeta desacreditado dos nossos dias.

E Britto (2003:11)

A partir dos movimentos modernistas da virada do século, Byron tornou-se um anacronismo. Sua postura retórica, seus excessos sentimentais, sua linguagem bombástica, seu convencionalismo formal pareciam falsos e vazios, ao mesmo tempo em que sua imagem de “rebelde aristocrático” _para empregar o termo de

Russel_ perdia sentido numa época em que a aristocracia já se tornava uma relíquia e os movimentos operários chegavam pela primeira vez ao poder.

Se por um lado aponta as limitações da poesia de Byron, por outro, reconhece nas obras de maturidade o talento que preserva o nome de Byron entre os maiores poetas ocidentais. É esse aspecto de sua composição que nos é apresentado por Britto na tradução de *Beppo*, que preserva o tom satírico e irreverente, aliado ao enredo bem elaborado que combina harmoniosamente forma e conteúdo.

2.2. O BYRONISMO DE BYRON

Os hábitos excêntricos de Byron associados à visão pessimista da vida, o saudosismo, a morbidez, o mistério e a alusão à morte como refúgio permeiam suas composições, criam um estilo, um símbolo do Romantismo. A denominação do modo de escrever criado por Byron passa a ser difundida como “byronismo” e se espalha entre os adeptos dessa escola literária. Contagia o movimento romântico europeu e, conseqüentemente, o brasileiro, de modo que o termo passa a ser a denominação de uma das características de nossa literatura no século XIX.

A partir da disseminação do conceito, o estilo cria características próprias e, algumas vezes, bastante diferentes do autor que serviu de inspiração. No Brasil, o termo está associado aos temas fúnebres, ao gosto pela melancolia, ao negativismo e à adoração pela morte. Encontrando eco nos ideais do Romantismo Brasileiro, o estilo foi incorporado por nossos escritores que desenvolveram um “byronismo” próprio, caracterizado tão intrinsecamente pela associação à doença, à morte e ao desejo de fugir da vida, que transformam o poeta inglês em “poeta de cemitério”.

A associação do byronismo ao satanismo e aos temas fúnebres está relacionada a fatos e lendas em torno das excentricidades de Byron. A começar pela casa que herdou, juntamente com o título de Lorde. A abadia de Newstead fora a antiga sede de um monastério. O lugar estava em ruínas. Sua aparência sinistra favoreceu a crença de que o lugar era

assombrado. A lenda se espalhou e continua até hoje a ser difundida, como lemos no site www.beatrix.pro.br/literatura/byron (disponível em 28/01/2008) relacionado ao escritor: “Conta-se sobre o lar da família Byron, que antes era a Abadia de Newstead, no condado de Nothighan, que este era assombrado pelo fantasma de um frade malvado que se deliciava com infortúnios alheios”.

Além do ambiente propenso, há ainda algumas composições que aguçaram essa associação. O poema intitulado *Lines inscribed in a cup made of a skull* (A Uma Taça Feita de Um Crânio Humano²) é, provavelmente, a principal referência que desencadeia a relação de Byron aos temas fúnebres e macabros.

Composto de três estrofes de quatro versos em tetrâmetros jâmbicos de rimas alternadas, o poema dá voz à caveira e afirma que ser transformada em taça é um fim melhor do que servir de comida aos vermes. A taça-crânio aconselha, aos ainda vivos, que bebam e aproveitem a vida enquanto podem. A respeito do caráter do poema, Barbosa (1974:215) declara: “O tom de Byron é mais de pilhéria, e o seu crânio fala com ar chistoso, brincalhão, com certos laivos de humor negro, é certo, mas o poema tem pouco de fúnebre.”.

Mesmo que o poema original não tenha o tom sinistro sugerido pelo título, o fato de Byron ter usado um crânio esculpido, fala aos seus seguidores mais do que o texto em si. Profanar um corpo e dar-lhe o destino nobre de alegrar os desiludidos nos poucos instantes de euforia, vinha ao encontro da filosofia romântica de desgosto pela vida, em razão dos sofrimentos mundanos e dos amores irrealizáveis; atingia-se desta maneira a nobreza de conter a fonte de prazer e alegria somente após a morte. Esse, acreditavam os românticos, seria o destino de todos os mortais.

Essa concepção foi o que tornou o poema uma referência byroniana, mais do que seu conteúdo semântico. Talvez isso explique também o fato de que o poema tenha sido tão conhecido e tão pouco traduzido. A versão mais difundida é a tradução de Castro Alves publicada em 1869, quase meio século depois de *Lara*, a primeira tradução publicada no Brasil.

² Título traduzido por Castro Alves

3. AS TRADUÇÕES DE BYRON NO BRASIL

3.1. CRONOLOGIA DAS TRADUÇÕES

As publicações das traduções de Byron no Brasil iniciam quase simultaneamente ao movimento romântico e passam a constituir parte dessa escola, sendo importante referência para a compreensão desse período literário no Brasil.

A primeira tradução, publicada em 1832, é bastante próxima da publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* de Gonçalves de Magalhães, em 1836, que é considerado o marco inicial do Romantismo brasileiro.

As relações entre obras românticas e traduções de Byron seguem estreitamente até culminar no modismo febril e em imitação, nas obras da segunda geração romântica. Observemos que nas décadas de 50 e 60 há publicações muito freqüentes. Por esses dados percebemos o quanto Byron foi um autor popular no Brasil do século XIX. Sua lenda, contudo, se propaga muito além desse período, como podemos observar no apêndice deste trabalho, que relata os títulos traduzidos, ano de publicação e tradutor.

Percebemos nessa listagem que houve um grande intervalo entre as publicações. Setenta e sete anos³ separam o período mais intenso de traduções, modismo literário do século XIX das publicações contemporâneas. A Primeira destas, de José Lino Grünewald, faz parte de uma coletânea denominada *Grandes Poetas da Língua Inglesa do século XIX*, que reúne importante amostra da poesia de língua inglesa desse período, assim como de suas respectivas traduções brasileiras. Dentre estes encontram-se alguns dos versos de Byron mais admirados pela geração romântica brasileira.

Após essa publicação segue-se o trabalho de Britto com a tradução de *Beppo: a venetizian story*, que promove definitivamente uma renovação nas traduções brasileiras de

³ A editora Nova Fronteira informa que a data de publicação da primeira edição dessa obra que consta em seus registros é de dezembro de 1988. Utilizamos para esse trabalho um volume identificado como 4ª. edição e também é datado de 1988. Diante disso a editora declara que em função do longo período decorrido (20 anos) e a precariedade dos registros daquele período é impossível precisar com exatidão as datas das publicações.

Byron. O caráter inédito de seu trabalho, assim como os avanços teóricos representados por suas opções metodológicas, revelam o avanço no campo dos Estudos da Tradução no Brasil. Observaremos em capítulo específico as estratégias, procedimentos e teorizações que tornaram essa intenção possível.

Em 2007 houve a publicação da coletânea “As Trevas e outros poemas/ Lord Byron”, organizada por Cid Vale Ferreira; um volume da coleção denominada Clássicos Saraiva, desenvolvida com a finalidade de incentivar a leitura dos clássicos pelos jovens estudantes brasileiros.

O livro traz traduções consagradas no período áureo do poeta no Brasil o que nos parece ser também uma tentativa de trazer ao novo público características atribuídas ao poeta pelas antigas traduções.

3.2 A COMUNIDADE INTELECTUAL DO SÉCULO XIX E A PRIMEIRA IMPRESSÃO

O Romantismo brasileiro, movimento literário ocorrido entre 1836 e 1870, caracterizado pelo sentimentalismo e fuga da realidade, teve três momentos: o primeiro, nacionalista, indianista e religioso; o segundo, exacerbado, pessimista e fúnebre e o terceiro, abordando temas de cunho político e social.

É na segunda geração romântica, período que corresponde às décadas de 50 e 60, que a presença de Byron é mais evidente. As produções do período são uma apologia a ele. A maior referência dessa relação é a obra de Álvares de Azevedo. Suas mais conhecidas produções, *Noite na Taverna* e *Macário*, exemplificam o estilo do byronismo brasileiro. Contudo, a admiração por Lorde Byron é ainda mais explícita quando Azevedo usa citações deste como epígrafes, introduzindo poemas que parafraseiam o ídolo na temática e no estilo. No item sobre tradutores e traduções, apresentaremos de modo mais abrangente essa relação, abordando também o papel do poeta brasileiro como tradutor de Byron.

Aqui é pertinente a observação de que alguns dos maiores poetas dessa fase do Romantismo Brasileiro publicaram traduções de Byron. Entre eles, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Sousândrade e Castro Alves. Destes, apenas o último pertence à terceira

geração Romântica. Por essa evidência percebemos mais uma vez a admiração e o fascínio que Byron exercia sobre os nossos poetas românticos da segunda fase.

A faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, é palco do movimento brasileiro que tenta imitar o modismo europeu de adoração ao poeta inglês. O livro *A Escola Byroniana no Brasil* (1962), de Pires de Almeida, retrata o modo como os discípulos do byronismo cultuavam seu ídolo. Embora o livro receba críticas severas acerca do exagero nas descrições dos rituais e tenha sua autenticidade contestada por outros, é uma demonstração da forte presença da figura de Byron na comunidade intelectual brasileira do século XIX.

O período é considerado por alguns como “noite da poesia” devido ao descrédito ocasionado pelo caráter pouco original de suas produções, em franca imitação a Byron e pela “hipertrofia da imaginação e a exaltação da sensibilidade” (Prado1997: 179) que o movimento representou. É um capítulo à parte na literatura brasileira. A presença de Byron não a desmerece ou diminui. Houve nesta, como nas escolas precursoras, a influência da literatura européia, embora talvez nenhuma outra tenha incorporado tanto um autor. Houve, contudo, nesta fase da literatura brasileira, mais que nas anteriores, a inserção de características peculiares ao gosto do movimento literário que representava a estética nacional em voga e que estavam representadas na figura do lorde.

Observamos que as traduções feitas no Brasil durante o Romantismo Brasileiro ou sob influência deste tinham maior preocupação em fundamentar o próprio movimento literário do que serem fiéis ao original. Ainda que os conceitos de fidelidade e infidelidade não estejam unanimemente definidos entre os estudiosos da tradução, há de se convir, com base nos fundamentos de Hölderlin, descritos por Berman (2007: 94), “(...) que se a fidelidade do tradutor deve ter fundamento, este é obrigatoriamente extra-literário: se situa **onde eticidade, poeticidade e religiosidade se unem**”. (grifos do autor)

Sob esse ponto de vista a postura dos primeiros tradutores de Byron no Brasil não é ética uma vez que sua tradução é infiel ao original; desvirtua o caráter geral da obra e atribui a esta características não existentes. As liberdades tomadas com o texto criam uma obra diferente da que Byron escreveu e, portanto, transfiguram, não somente cada uma das composições traduzidas, mas num sentido mais amplo, modificam o autor e contribuem para a criação de uma figura lendária que passa a existir nas obras ultra-românticas e, a partir delas, no imaginário coletivo dos leitores brasileiros.

Para que possamos avaliar o cenário cultural brasileiro do século XIX, é necessário refletir sobre o desenvolvimento político e econômico do país recém liberto. A declaração datada de 1822 resulta, entre outras coisas, do avanço cultural que a antiga colônia teve com a transferência da sede da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, e da elevação do Brasil à categoria de Reino Unido.

Esse fato provocou também a reforma do ensino e a construção de novas escolas e das universidades, as quais terão papel fundamental no desenvolvimento da cultura brasileira. Contudo, esse processo foi lento e, mesmo sendo o Romantismo um forte momento patriótico que buscava desenvolver características próprias à literatura brasileira, as influências francesas estiveram por muito tempo presentes, tanto nas composições nacionais como nas traduzidas, servindo muitas vezes como fonte indireta para as traduções.

Antonio Candido, em seus volumes dedicados à formação da literatura brasileira, (1996) demonstra a dependência cultural do Brasil em relação à França por meio da presença de jovens escritores brasileiros em Paris e das publicações nacionais impressas na Europa.

Essa constatação é evidente também nas traduções de Byron que, na sua maioria, basearam-se nas francesas e reproduziram, ao menos inicialmente, características destas. Tomemos como exemplo a análise feita por Onédia Barboza em relação a uma das traduções mais significativas do período: Castro Alves e a versão de *Lines inscribed upon a cup formed from a skull*.

A pesquisadora demonstra a relação entre as traduções comparando o original às versões francesa e brasileira, observando semelhanças entre o texto português e o francês, muitas vezes, maiores do que as observadas entre o texto em português e o original. Sobre o fato, Barboza (1974:313) declara: “O que acontece com a tradução de Castro Alves é que ela é calcada na tradução francesa de Louis Barré”.

Ainda que marcada pela influência francesa, a sociedade brasileira vive um dos momentos mais produtivos de nossa Literatura. O Romantismo representou a manifestação de jovens brasileiros escrevendo sobre sua pátria. Mesmo estudando fora do país, esses jovens eram patriotas e, ao atender o chamado romântico pelo “Despertar das Nacionalidades”, buscaram promover o Brasil.

3.3. AS OBRAS MAIS TRADUZIDAS NO SÉCULO XIX

Observando a preferência dos tradutores pelas composições da primeira fase do lorde - *Childe Harold's Pilgrimage*, *Parinisia*, *Euthanasia*, *Hebrew Melodies*- consideramos que mesmo diante do argumento de que os textos dessa fase são mais simples de serem traduzidos, devemos levar em conta outros fatores relevantes.

O primeiro deles é o fato de que Byron começou a ser traduzido em vida, ou seja, quase simultaneamente à sua produção. Considerando que no século XIX as informações não atravessavam o oceano com a velocidade de hoje, podemos dizer que o modismo em relação ao autor, característico do Romantismo europeu e brasileiro, encerrou-se antes que fosse suficientemente conhecido no Brasil.

O sucesso de Byron inicia a partir de 1809 com a publicação de *English Bards and Scotch Reviewers*. Como o autor foi contemporâneo de suas traduções, alcançou a celebridade e foi reconhecido como gênio. Vale dizer que a Europa viveu, juntamente com o escritor, a inspiração e o efeito de suas composições. O Brasil, contudo, tardou a conhecer e a aplicar o modismo byronista. Quando os brasileiros receberam e começaram a admirar suas primeiras composições, o restante do mundo já lia e admirava os poemas da fase madura do controverso poeta; enquanto os românticos brasileiros ainda deliciavam-se com as primeiras obras de Byron, que pareciam feitas sob encomenda ao seu gosto melancólico, pessimista e fúnebre, o movimento do pêndulo literário já apontava para uma nova tendência, o Realismo.

Dessa forma, não tivemos tempo de conhecer todo o gênio criador do lorde. Essa lacuna será suprida muito depois, quando, no final do século XX, um tradutor brasileiro resolve verter um poeta um tanto “fora de moda” e apresentar ao leitor brasileiro um novo Byron. A tradução de *Beppo* cumpre esse papel como que ressarcindo-nos da falta que tivemos.

Contudo, o fato que parece ter sido definitivo para que a tradução de Byron no Brasil do século XIX tivesse se concentrado na primeira fase de sua obra é que os românticos brasileiros encontraram nela a inspiração perfeita, a personificação de seus ideais: o caráter desafiador, o sentimentalismo exagerado, as dores de amor, a decadência social, a deformação física e, sobretudo, a descrença na vida e na sociedade que o tornaram um ídolo para os jovens estudantes brasileiros. Os românticos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, viram na biografia e nos poemas do lorde suas próprias aspirações e decepções. Entre estes estão os principais tradutores do poeta no Brasil.

3.4. TRADUTORES E TRADUÇÕES

Personalidade e estilo intrigantes tornaram Byron uma lenda. O poeta foi idolatrado por jovens românticos brasileiros, cultuado como gênio da composição romântico-macabra a partir de uma imagem distorcida por tradutores que construíram um ídolo, a quem atribuíram características de seus próprios gostos literários.

Como vemos no anexo deste trabalho, não foram poucos a verter os escritos do poeta inglês para nossa língua. Para demonstrar um pouco mais sobre os que nos apresentaram Byron, selecionamos alguns, pelo caráter significativo de seus trabalhos na criação do retrato do poeta.

Quanto à influência desses textos sobre a Literatura Brasileira, Barbosa (1974:30) faz a seguinte observação:

No caso das traduções brasileiras de Byron, não nos parece que seu estudo possa ser orientado no sentido de considerá-las como agentes de influência, pois, na sua maioria, não passam de exercícios literários sem repercussão o suficiente. Mas em Literatura comparada as traduções podem ser focalizadas não apenas como causa, mas como consequência da influência em funcionamento.

Concordamos em parte com a pesquisadora. Sabemos que Byron chegou ao Brasil através dos franceses, e que as traduções, nesse período, foram objeto de admiração entre os escritores brasileiros, os quais faziam circular os textos entre si, dividindo comentários acerca das opções e procedimentos. Como os escritores mantinham estreitas relações de tema e estilo- melancolia, escapismo, angústia, temas sinistros-, justamente as características que foram “emprestadas” à obra do Lorde, não há como dissociar as produções brasileiras “originais” das traduções, já que ambas eram calcadas no mesmo espírito.

Consideramos que as traduções de Byron foram consequência desse processo, e que também, por sua vez, influenciaram os textos nacionais dos românticos brasileiros. Observemos a data da primeira publicação de tradução de Byron por Craveiro em 1832 e as composições ultra-românticas posteriores como entre 1848 e 1852, assim como a predominância de escritores dessa escola entre os tradutores de Byron. As produções brasileiras imitavam o poeta, ainda que com “resultado desastroso” como disse Antonio Candido (1997). E que, a partir das primeiras, muitas se seguiram num modismo febril, como

podemos perceber na assiduidade dessas traduções entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX.

É significativo que, além da concentração das traduções no período, haja um grande número de estudantes da faculdade de direito do Largo de São Francisco entre os tradutores. Cardoso de Menezes, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Francisco Otaviano, Pinheiro Guimarães, citados também por Pires de Almeida em *A escola Byroniana no Brasil* como participantes dos rituais byronianos.

O fato é que as traduções circulavam entre eles e por vezes eram dedicadas ou prefaciadas pelos colegas. Observamos que o trecho *The Dream* traduzido por Francisco José Pinheiro Guimarães tem o prefácio escrito por Otaviano. Castro Alves, por sua vez, dedica sua tradução de *Trevas* a Franco Meireles, e Teófilo Dias dedica a tradução de *Oscar D'Alva* a Otaviano. Cardoso de Menezes escreve a introdução da tradução de *Parisina* feita por Joaquim Dias da Rocha Junior. Tantas gentilezas entre os tradutores demonstram que havia entre eles o hábito de apreciar as traduções uns dos outros.

Diante do exposto, nos parece justo dizer que as traduções de Byron no Brasil influenciaram primeiramente umas às outras e que depois marcaram e foram marcadas mutuamente pelas obras ultra-românticas, na medida em que receberam cores exageradas, características do “byronismo paulistano”. Este modismo produziu obras que estimularam mais traduções do poeta da moda.

A imagem criada pelas traduções byronianas alcançou os séculos XX e XXI. O poeta romântico, transformado em fúnebre pelas traduções brasileiras, transformou-se num ídolo.

Buscando entender o contexto de suas traduções, passaremos a analisar alguns dos tradutores que de modo especial contribuíram para a criação da imagem brasileira de Byron: Craveiro foi o primeiro a ter publicada uma tradução de Byron; Álvares de Azevedo é tido como o maior seguidor do estilo no Brasil; Francisco Otaviano modifica sensivelmente o texto original e Castro Alves traduz o lendário *Lines Inscribed upon a cup formed from a skull*. Finalmente João Cardoso de Menezes Sousa Junior, o barão de Paranapiacaba, que se destaca pela numerosa tradução de Byron que realizou e que foi publicada na última década do século XIX.

3.4.1 Tibúrcio Antônio Craveiro (1800 – 1844)

Açoriano, professor e poeta, é também um modelo de herói byroniano. Após escrever algumas obras poéticas, vive o drama do amor impossível e da morte em circunstâncias não claras. Há versões de morte por doença natural agravada pela dor do amor, de morte por suicídio e ainda a possibilidade de assassinato.

Pires de Almeida acrescenta a esse histórico uma fascinante descrição do ambiente que o escritor usava para suas atividades literárias. Se a descrição é verídica ou não, não se sabe ao certo, já que não é citada a fonte da tão curiosa informação; mas era esse o clima que inspirava os românticos da escola literária paulistana. O estilo se tornou uma lenda e teve seguidores por muitos anos.

A detalhada descrição cria um ambiente macabro, com a presença de múmias, cabeças decepadas, paredes escuras repletas de artefatos sinistros. O texto destaca o hábito do tradutor em escrever à noite e sobre um mármore que pertencera à sepultura de uma donzela. Como podemos perceber, o ambiente é composto por elementos ao gosto do movimento byronista no Brasil. É freqüente a alusão à agonia, à tortura, ao sangue e à morte, evidenciando a morbidez e o pessimismo tão apreciados por eles. A descrição que Pires de Almeida (1962:137) nos dá da biblioteca não deixa dúvidas quanto ao gosto literário do habitante do local:

A modesta biblioteca do emigrado português estava de perfeito acordo com a fúnebre galeria de seu aposento, pois catalogava unicamente obras, cujos assuntos eram enforcamentos, terremotos, desastres, grandes epidemias, pestes negras, cemitérios, hospitais de sangue, causas célebres, magia negra, cabalística, documentos sobre malefícios, escrituras em pele humana, pactos com o diabo, fórmulas de esquecidos filtros; obtenção, e efeitos dos mais sutis venenos das clássicas pitonisas, finalmente.

Pires de Almeida também atribui a Craveiro uma personalidade maquiavélica, capaz de elaborar artilosamente um plano para conduzir um operário progressivamente à miséria, à loucura e ao suicídio, no intuito de livrar uma donzela a quem o homem mantinha prisioneira.

O autor de *A Escola Byroniana no Brasil* ainda atribui a Craveiro um final digno dos heróis românticos: uma viagem como tentativa de fuga do remorso e temores que o

afligem, seguida de uma morte misteriosa. Provavelmente, um suicídio que o levaria para sempre dos tormentos da vida.

Supõe-se que a primeira tradução de Byron no Brasil tenha sido feita no “gabinete de trabalho” descrito por Pires de Almeida. O escolhido foi *Lara*, um poema no qual se encontram os mais estimados temas românticos: a ausência, o mistério, o perigo, o heroísmo, o sacrifício e a morte. O texto está centrado em Lara, um protagonista bem ao estilo romântico: a origem nobre, a solidão, o desvio de padrões de conduta, a atitude inconformada e desafiadora aliada à beleza física fazem dele um legítimo representante do herói byroniano.

Nessa tradução, observamos a prioridade que o poeta brasileiro atribui ao metro. Contudo, os sacrifícios que impõe sobre o texto para assegurar a reprodução deste são enormes. O poema escrito em dísticos heróicos é traduzido por decassílabos brancos, de modo que a correspondência métrica é alcançada. Ausência de rimas e assonâncias torna o texto de Craveiro muito diferente do original. O trocadilho, alcançado com a rima previsível e esperada no poema de Byron, dá lugar a uma composição de ritmo bem menos marcado e menos atraente para ouvidos acostumados às tradicionais rimas oitocentistas.

A reprodução, praticamente exata, dos dois cantos é feita de forma surpreendentemente econômica, uma vez que o tradutor chega ao final da tradução da obra com um verso a menos que o original. O poema é composto por dois cantos. O primeiro, de vinte e nove parágrafos é traduzido na mesma proporção; o segundo, de vinte e cinco, é traduzido por Craveiro em vinte e quatro parágrafos. Esse efeito é alcançado por meio de omissões e modificações.

Tomando apenas os exemplos pertinentes ao décimo quinto parágrafo do primeiro canto, transcrito em tabela posterior, observamos que alguns termos foram simplesmente deixados de fora na tradução de Craveiro. Diante da necessidade de encurtar os versos em proporção ao número de sílabas para alcançar o decassílabo, foram omitidos pronomes, conjunções e adjetivos.

Além das omissões, os procedimentos gerais colaboraram com o objetivo métrico de Craveiro. Contudo, a um alto preço. Os cortes e modificações alteraram o estilo de Byron e muitas vezes também omitiram e modificaram elementos importantes do poema, com significativas alterações de sentido.

No segundo verso a alteração do tempo verbal de *never to be reveled* por “jamais o revelará” evidencia o destaque do sujeito e a opção pela ordem direta na frase. Mais adiante *And breathed new vigour* é traduzido por “restaura”, expressão que mantém relação de

sentido, mas que não reproduz a metáfora original, o sopro de vigor que, pela alusão à imagem, garante um efeito poético muito importante na imaginação do leitor.

And solace sought he none traduzido por “rejeita”, mantém o sentido de que o protagonista não busca alívio para suas dores nem em medicamentos ou líderes religiosos, mas é mais definitivo do que não buscar ajuda, o que o verso literalmente significa, e atribui a este características de oposição a esses recursos, coisa que não é dita no verso de Byron. *heretofore*, traduzido por como “d’antes”, perde a relação de continuidade que o termo inglês sugere.

No trecho dos versos 14 a 18, há uma incidência de locuções adjetivas que utilizam verbos de ação para caracterizar objetos, uma combinação menos comum em português. O esquema é reproduzido na tradução alterando a relação e substantivando o verbo.

No verso 17 da tradução houve tanta economia com a omissão de dois adjetivos que foi possível acrescentar a palavra “morcegos”, mencionada no original apenas no verso seguinte.

No último verso a expressão *evening saddnes* é traduzida simplesmente por “trevas”. Esse verso exemplifica perfeitamente o efeito das modificações sobre o texto. Enquanto o original é um poema onde a leitura flui em cadentes *enjambements*, a tradução parece feita de versos estanques, interrompidos, secos e, por isso, menos melódiosos.

Observa-se que o caráter fúnebre posteriormente atribuído ao poeta inglês não esteve presente objetivamente nesse trabalho. É evidente, porém, que o tema em torno do mistério, crueldade e morte, presentes em *Lara*, confere o tom romântico pessimista tanto admirado pelos contemporâneos brasileiros e que vai ser um dos principais temas do byronismo paulista que começa a ser divulgado a partir dessa tradução. A contribuição de Craveiro nesse processo foi muito importante. Sendo sua a primeira tradução de Byron no Brasil, serve com inspiração e modelo aos que o seguem, já que grande parte dos tradutores de Byron comungava dos mesmos ideais literários.

Transcrevemos o trecho que exemplifica os comentários anteriores destacando em cores os termos que sofreram alterações. De acordo com a seguinte legenda:

 Modificações:

 Omissões:

	I. XV. Canto de Lara		Tradução de Craveiro
01	“Whate'er his frenzy dreamed of eye beheld,	01	“O que a mente sonhara, ou viram os olhos,
02	If yet remembered ne'er to be revealed,	02	Bem que o saiba jamais o revelará,
03	Rests at his heart: the custom'd morning came,	03	Fica em seu peito: raia a luz diurna,
04	And breathed new vigour in his shaken frame;	04	E as quebrantadas forças lhe restaura;
05	And solace sought he none from priest nor leech,	05	Rejeita a medicina, e sacerdotes,
06	And soon the same in movement and in speech	06	Tornando ao mesmo em falas, e nos gestos
07	As heretofore he filled the passing hours,	07	Como d'antes ocupava horas velozes:
08	Nor less he smiles, nor more his forehead lowers,	08	Menos não ri, a fronte se não tolda
09	Than these were wont; and if the coming night	09	Mais que d'antes: se a noite se avizinha,
10	Appeared less welcome now to Lara's sight,	10	E aos olhos de Lara é menos bela,
11	He to his marvelling vassals showed it not,	11	Não podem seus vassalos conhecê-lo,
12	Whose shuddering proved their fear was less forgot.	12	Cujo tremor detalha-lhes o susto.
13	In trembling pairs (alone they dared not) crawl	13	Não sós, porém a dous se juntam sempre,
14	The astonished slaves, and shun the fated hall;	14	Fogem da triste sala espavoridos;

15	The waving banner, and the clapping door;	15	De estandarte um bolir, bater de porta,
16	The rustling tapestry, and the echoing floor;	16	O rugir de um tapete, eco de passos,
17	The long dim shadows of surrounding trees,	17	A sombra de alamedas, dos morcegos
18	The flapping bat, the night song of the breeze;	18	O esvoaçar, a viração da noite;
19	Aught they behold or hear their thought appals,	19	Tudo o que vêem, e escutam, os assusta,
20	As evening saddens o'er the dark gray walls.”	20	Logo que as trevas cobrem as muralhas.”

3.4.2 Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831- 1851)

Álvares de Azevedo foi aclamado como Byron brasileiro. O poeta paulista é o mais popular escritor byroniano no Brasil, descrito por Pires de Almeida como ídolo dos jovens paulistas adeptos ao “mal-do- século”, e por Antonio Candido como um dos grandes nomes da literatura nacional.

Jovem burguês, estudante dedicado e idealista, Álvares escreve seus primeiros poemas aos 16 anos. O autor teve uma vida breve e um fim romântico: morre aos 21 anos de idade, vitimado por uma febre. Sua obra foi toda escrita entre 1848 e 1852. *O poema do Frade*, *O Conde Lopo* e *O Livro de Fra. Gondicário* foram classificados por Antonio Candido (1997:167) como “desesperadas tentativas de byronizar”. Azevedo escreve também obras consideradas marco do Romantismo no Brasil, dentre as quais: *Lira dos Vinte Anos* (poesia) *Macário* (narrativa/drama) e *Noite na Taverna*. (narrativa).

Os tons românticos aparecem nos temas, no pessimismo diante da vida, no culto ao amor impossível, na virgem pálida e fraca e se intensificam chegando ao gosto pelo macabro, sinistro e fúnebre, caracterizando o ultra-romantismo brasileiro.

Esse é o estilo do poeta a que Antonio Candido (1997:161-169) refere-se como “o escritor de maior relevo no nosso ultra-romantismo”. Analisando estilo e obra, o crítico relaciona o escritor brasileiro à influência de Byron:

O cansaço precoce de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com frequência a sua imaginação, atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo dela afastada pelo escrúpulo moral e a imagem punitiva da mãe, conduzindo a uma idealização que acarreta como contrapeso, em muitas imaginações vivazes, a nostalgia do vício e da revolta. No seu caso particular estas disposições foram animadas pela influência de Byron e Musset, que aceitou com o alvoroço de quem encontra forma para as próprias aspirações. A influência de Byron é avassaladora nele, embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepções de vida....

Noite na Taverna é exemplo dessa influência. Uma coletânea de contos macabros em que Azevedo concilia talento, inspiração e técnica na composição das narrativas.

O livro é um culto ao romantismo negro. Donzelas pálidas e moribundas, sangue, trevas, traições e assassinatos são ingredientes que compõem uma sequência de narrativas dramáticas e horripilantes. As histórias são contadas por um grupo de amigos em um ambiente que faz jus ao clima de morbidez. Numa taverna escura, mulheres bêbadas dormindo sobre mesas, homens ébrios, desiludidos e infelizes parecem promover um concurso em que mais impressionante é a história que causar mais horror.

Os nomes dos personagens demonstram a influência européia e o distanciamento da realidade. Johann, Bertram, Archibald, Solfieri, Arnold não são, pois, nomes comuns no Brasil. O cenário europeu também é frequentemente invocado em referência às ruas, cidades e países.

Toda a narrativa é marcada pela alusão às noitadas em Newstead, e tem nas digressões a respeito da poesia a referência à marca do estilo e da obra do poeta inglês, que fazia de suas composições pretextos para filosofar sobre o sentido da vida e criticar hipocrisias.

Como tradutor de Byron, destaca-se pela tradução de *Parisina*, do qual Álvares de Azevedo é conhecido por acrescentar termos relacionados ao gosto macabro desenvolvido pela geração de escritores e tradutores brasileiros do século XIX. Essa peculiaridade lhe é referente tanto em produções próprias como nas traduções. O procedimento transforma o

texto original acrescentando elementos não presentes na fonte. Nas diferenças entre o poema original e a tradução, o aspecto que mais se acentua é o do escurecimento da atmosfera, através de acréscimos de epítetos e referências à escuridão. Barboza (1974:163) refere-se aos procedimentos adotados por Álvares de Azevedo como “transfiguração” e argumenta:

Note-se especialmente como Álvares de Azevedo, levado talvez pelo seu próprio byronismo, transfigurou o crepúsculo de Byron, tornando-o muito mais sombrio na tradução. Na última estrofe dessa, encontramos o qualificativo "escuro" duas vezes, e "negro", duas também, sendo que o escritor inglês nunca recorre ao adjetivo "black"; Byron acentua os tons mais profundos das águas e das folhagens à tardinha através de vocábulos como "deeper" e "browner" e quando faz uso de "dark", "darkly", abranda-os sutilmente ao combiná-los com "softly" e "pure". Finalmente, não se encontram na versão brasileira os contrastes de luz e sombra que fazem o encanto do crepúsculo e que são expressos no original, com muito efeito, aliás, pelo uso das oposições “softly dark”, “darkly pure”, e, principalmente, “clear. obscure”. Álvares de Azevedo omite o adjetivo “clear” e traduz “dark” por “negro”. E apresenta-nos no final um céu “negro”, sudário apropriado para um dia que “morre” nas nuvens, segundo a sua imagem, bem mais byroniana certamente que a do próprio Byron, que alude ao declínio do dia, e não à sua morte.

Percebemos em Álvares a evidente transfiguração a que se refere a pesquisadora. O tom pessimista e desiludido do original recebe qualificações sombrias e enegrecidas que compõem um cenário muito mais fúnebre do final do dia do que o que aparece no original. Esse recurso particular dos românticos brasileiros cria a lenda sinistra em torno do poeta inglês e que a partir dessa tradução vai se tornar freqüente nos textos relacionados a Byron.




No que se refere ao ritmo e metro, os versos de nove sílabas seguidos de dois hendecassílabos e a entonação na terceira, reproduzem o rigor métrico de Byron; contudo a ausência das rimas paralelas altera em muito a sonoridade do poema e o estilo de Byron. Observamos nos versos destacados em exemplo a seguir que algumas combinações sonoras puderam ser recriadas, porém não correspondem ao efeito ritmado dos dísticos do original.

O escritor brasileiro transcreve o primeiro parágrafo do poema de quatorze versos em quinze. Esse recurso não representaria um distanciamento significativo do original, caso esse verso a mais não tivesse vindo junto de uma desvirtuação. Na sétima linha, além de ter transformado um em dois versos, Álvares de Azevedo dá uma entonação de sofrimento à

figura da flor que se inclina, enquanto que o original apenas refere-se a algo como “Cada flor que a brisa suavemente umedeceu”.

As alterações promovidas por Azevedo contribuem para o início do processo de divulgação do “poeta de cemitério” e alimentam o byronismo paulista. Esse movimento cíclico de tradutores e escritores românticos funde a figura do lorde à geração brasileira do mal-do-século, tornando-o referência do período literário brasileiro como ídolo a ser imitado, tanto em atos como no estilo de escrever. O fato da maioria dos brasileiros terem acesso apenas às obras traduzidas, e não aos originais, consolidou o estilo de Byron como poeta macabro e fúnebre. As excentricidades a ele atribuídas eram reproduzidas em um modismo febril que marcou profundamente a imagem de Byron no Brasil.

Observamos o primeiro parágrafo de *Parisina* e a tradução de Azevedo. Os destaques referem-se aos exemplos citados anteriormente, em que a legenda corresponde a:

-  Enegrecimento da atmosfera
-  Padrão sonoro
-  Alteração de sentido e número de versos

	Parisina		Tradução de Álvares de Azevedo
01	It is the hour when from the boughs	01	É a hora em que d'entre as ramagens
02	The nightingale's high note is heard :	02	Rouxinóis cantam nê-nias sentidas;
03	It is the hour when lovers' vows	03	É a hora em que juras de amores
04	Seem sweet in every whisper'd word;	04	Soam doces nas vozes tremidas,
05	And gentle winds, and waters near,		E auras brandas e as águas vizinhas
06	Make music to the lonely ear.	06	Murmuriam no ouvido silente;
07	Each flower the dews have lightly wet,	07	Cada flor à noitinha de leve Com o orvalho se inclina tremente,

08	And in the sky the stars are met,	08	E se encontram nos céus as estrelas,
09	And on the wave is deeper blue,	09	São as águas d'azul mais escuro ,
10	And on the leaf a browner hoe,	10	Têm mais negras as cores das folhas,
11	And in the heaven that clear obscure,	11	Desse escuro o céu vai se envolvendo
12	So softly dark, and darkly pure,	12	Docemente tão negro e tão puro
13	Which follows the decline of day,	13	Que o dia acompanha – nas nuvens morrendo
14	As twilight melts beneath the moon away.	14	Qual finda o crepúsculo - a lua nascendo.

3.4.3 Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1809 – 1857)

Deputado e Senador do Império Brasileiro, Otaviano era também jornalista e advogado formado pela universidade do Largo de São Francisco. Como poeta teve algumas publicações, destacando-se, contudo, como tradutor. Verteu, além de Byron, obras de: Horácio, Catulo, Shakespeare, Shelley, Victor Hugo e Goethe.

Nas traduções de Byron, Otaviano, assim como Álvares de Azevedo, faz acréscimos e modificações que alteram o estilo de Byron. E é, nas palavras de Barbosa, (1974:130) “escandalosamente infiel”. Comentamos as traduções:

Na composição *A Maria*, correspondente a *To M.S.G.* no original, o poeta brasileiro usa o mesmo esquema de versos e estrofes, reproduzindo a forma básica. Contudo, no que diz respeito ao sentido, promove muitas variações. A introdução de palavras como “profanar”, “maldição” e “anjo”, essa última três vezes, sendo que o original não tem expressões equivalentes, representa o procedimento de Otaviano que faz imitação do poema de Byron, usando-o como inspiração para seus próprios gostos poéticos.

No que diz respeito ao ritmo e metro, as adaptações também desvirtuam o tom do poema. A substituição de octassílabos por decassílabos formaliza o ritmo e “soam mais dignos, mais adultos” diz Barboza (1974: 133).

A maior variação, contudo, diz respeito à substituição de versos inteiros por criações próprias, não mantendo com o original uma vaga relação de sentido, como quando traduz a 8ª quadra:

Yes! Yield those lips, for which I'd brave	E depois, p'ra livrar-te ao precipício
More than I here shall dare to tell;	Adeus, meu anjo _ fugitivo corro;
Thy innocence and mine to save, _	Rocem embora os teus lábios outrem,
I bid thee now a last farewell	Será curto o penar, em breve morro!

Percebemos ainda o quanto o procedimento de Otaviano afasta a tradução do original, atribuindo à despedida um elemento fúnebre com a expressão “fugitivo morro”. O fato se repete em outros pontos do poema, como na décima quadra, onde o segundo verso *No matron shall thy shame reprove*; é traduzido por “O porvir para ti será flores”.

Na tradução das treze primeiras estâncias do Canto I de *Childe Harold's Pilgrimage* a que denominou “Adeus”, as modificações iniciam pelo metro. As estrofes, por meio de combinações, divisões e junção foram vertidas em treze estrofes com versos decassílabos soltos e de tamanho irregular. Houve nesse arranjo a omissão da décima estrofe. A atribuição do título parece manter relação principalmente com a despedida de Harold. O texto corresponde ao canto intitulado *Childe Harold's Good Night*.

Novamente a tradução recebe modificações ao gosto do tradutor e transforma o tom do original. Quanto à forma, o número de versos e estrofes é preservado; contudo as alterações de ritmo que Byron utiliza não são reproduzidas. Há apenas variação nas rimas.

As mais significativas alterações ocorrem devido ao acréscimo de epítetos que enfatizam o tom melancólico e criam uma atmosfera mais dramática. Na tradução da quarta estância, percebemos o efeito nitidamente. Conforme tabela que segue:

'Let the winds be shrill, let waves roll high,	O vento a silibar, ondas enrosca,
I fear not wave nor wind:	Oh! Donzel , não me assustam tais horrores;
Yet marvel not, Sir Childe, that I	Porém no mais profundo de minha alma
Am sorrowful in mind;	Coam, no entanto, bem amargas dores!
For I have from my father gone,	Deixei meu velho pai ; lágrima triste
A mother whom I love,	De minha pobre mãe as faces molha!
And have no friends, save these alone,	Afora eles, não conheço amigos,
But thee- and One above.	Exceto vós que do céu nos olha!

Grafamos trechos em que o tradutor insere termos não existentes no original. A tradução está repleta de exemplos como esses, e que colaboram para a formação da imagem fúnebre de Byron no Brasil. Tendo traduzido um grande número de composições, sua contribuição foi significativamente marcante. No que se refere à quantidade, certamente foram textos muito presentes no cenário brasileiro. E tendo em vista as características analisadas anteriormente, é possível avaliar o quanto essas traduções têm participação na introdução de Byron como ídolo dos Românticos brasileiros, mais uma vez influenciados pelo estilo atribuído ao poeta inglês.

A implicação de tais procedimentos conduz à reflexão sobre a responsabilidade do tradutor em verter um texto de outrem. Não se trata de julgar ganhos ou prejuízos à literatura brasileira, mas de analisar um procedimento que transforma um escritor, modificando características peculiares.

Parece lógico que os procedimentos adotados por Otaviano, no sentido de byronizar os poemas traduzidos, foram motivados por gostos particulares, e não por má interpretação do original, já que algumas modificações ocorrem em versos bastante simples, como evidencia a citação da estrofe de *Childe Harold's Pilgrimage*, feita anteriormente.

Diferentemente de Craveiro, Otaviano dispunha de traduções anteriores e, portanto, trabalha sob a perspectiva da retradução que, segundo Berman (2007:97), “serve como original e contra as traduções existentes. E pode observar-se que é nesse espaço que geralmente a tradução produz suas obras primas”. Contudo, no caso em questão, não ocorre o

que o teórico supõe como incidência mais freqüente, em que a retradução seria melhor do que a primeira tradução. Isso acontece porque não houve modificação no procedimento tradutório, e sim a continuidade da tendência iniciada pelos antecessores.

É desse modo que a imagem de Byron no Brasil foi se solidificando, generalizadamente, como a que foi pintada por seus primeiros tradutores.

3.4.4 Antônio de Castro Alves (1847- 1871)

Poeta baiano, estudante de direito nas faculdades de Recife e em São Paulo, figura entre os poetas mais importantes da literatura brasileira. Sua obra é, na opinião de Antonio Candido (1997), o extremo oposto a Gonçalves de Magalhães. Os dois marcam os limites do Romantismo brasileiro. Contudo, a obra de Castro Alves não marca uma ruptura ou choque entre românticos e realistas, mas sim, um caminho seguro entre ambos. A poesia condoreira, de que Castro Alves é representante maior, é um momento mais maduro do movimento romântico. Devido ao cunho social de suas composições, se aproxima da temática realista e suaviza o movimento do pêndulo literário que aponta para a nova escola.

Quanto à referência do poeta brasileiro como tradutor de Byron, Castro Alves não é lembrado pela freqüência e nem por particularidades que distingam as suas das demais traduções apresentadas no período. Sua contribuição na formação da imagem brasileira do poeta inglês se deu com a tradução de *Lines Inscribed upon a cup made from a skull*, o célebre poema à taça-crânio, associada à reputação de Byron como poeta de temas macabros.

A opção de Castro Alves por esse poema é surpreendente, já que, considerando seu estilo, não há relação temática que associe o poeta brasileiro ao assunto e nem ao estilo. Supõe-se que a motivação tenha vindo dos círculos literários que freqüentava.

A relevância dessa tradução é percebida na imagem brasileira de Byron, já que essa versão é freqüentemente citada pelos “apóstolos do byronismo” como símbolo do estilo. Esse simbolismo se espalhou de tal forma que já foi usado dos quadrinhos ao cinema. Na literatura inglesa, contudo, não representa a relação do autor com temas fúnebres. Como declara Antonio Candido na introdução de Barboza (1974:26): “A taça feita de crânio é peça importante do mito byroniano, se bem que na Inglaterra propriamente dita esteja ligada à idéia de vida dissoluta, sem nenhuma conotação macabra”. O comentário de Candido é seguido de nota que relata a publicação de uma charge em um jornal londrino por ocasião da partida de

Byron da Inglaterra no ano de 1816, em que o poeta aparece entrando em uma embarcação carregada de mulheres, garrafas de bebidas e a taça de crânio.

No Brasil, a taça virou um símbolo citado nos relatos de *A Escola Byroniana*, como presença obrigatória nos supostos rituais macabros e nas noites de bebedeiras que imitavam as de Newstead. Mesmo sendo um dos poemas menos traduzidos o texto é a referência mais comum aos poemas de Byron entre seus auto proclamados discípulos do século XXI. Uma vez que a maior parte dos seguidores de Byron não busca sua obra, mas o mito que ele representa, o poema traduzido por Castro Alves tem significativa relevância no processo de byronização brasileira de Byron.

Sobre a tradução de Castro Alves é evidente a modificação ocorrida no tom do poema que, de um deboche bem humorado, passa para apologia à morte como superação dos desgostos da vida. O poeta brasileiro faz modificações na estrutura do poema que alteram a entonação do eu lírico.

No poema original a caveira que fala ao interlocutor, subentendido como um homem espantado diante da figura exótica que o estranho objeto representa, parece estar satisfeita por servir a uma finalidade tão nobre quanto conter o vinho, e nele, uma fonte de prazer e entretenimento. Na versão brasileira, a caveira parece conformar-se porque, entre outros infortúnios, ficará com o menor; ou seja, menos mal servir como taça do que alimentar os vermes.

No que se refere ao padrão de linguagem, a tradução não reproduziu os arcaísmos do original. Houve, contudo, uma tímida tentativa de compensação com a expressão “mais val”, empregada no nono verso.

A principal diferenciação que ocorreu no poema de Castro Alves deve-se a modificação de tom do poema, que de brincalhão passou a fúnebre. Muitas foram as alterações que promoveram esse efeito.

Como a que ocorre na pontuação, que vai implicar na leitura e compreensão do poema por modificar a entonação e o destaque do termo no verso do poema, conforme podemos observar no exemplo do primeiro verso da segunda estrofe. É certo que interesses métricos determinaram tal modificação. Contudo, essa estratégia evidência a palavra “morte”, fortemente conotada no poema. Ainda que se pense num possível *enjambement*, o efeito visual destaca o final do verso de modo que alteração da ordem do termo enfatiza-o sobremaneira. É possível que este seja o intento do tradutor, uma vez que não acrescentou

pontuação ao final do verso; porém, com essa modificação altera-se também o sexto verso, em que a caveira constata a morte e solicita que a terra seja privada de consumi-la.

O verso seguinte apresenta uma evidência de “erro de tradução”. O falso cognato *injure* não significa insultar e sim “machucar, danificar”. Esse erro é apontado por Barboza como evidência da tradução de Castro Alves estar calcada na tradução francesa de Louis Barré que cometeu o mesmo engano (1978:217). O fato é que, além desse equívoco, o verso, por meio de um deslocamento entre versos, destaca graficamente a palavra “larva”, que devido a sua posição no final do verso recebe ênfase natural, embora esteja relacionada ao verso posterior, criando um *enjambement*.

A ausência das rimas originais e o acréscimo de termos de entonação sombria contribuem muito para a transformação do estilo do poema. Ainda nessa estrofe a tradução do termo *fouler* por “sombrios” não seria a tradução mais adequada, já que o termo original refere-se à sujeira e podridão, não se caracterizando como uma referência dramática, fúnebre, como o termo em português sugere.

A terceira estrofe inicia com a tentativa de compensar o padrão de linguagem, que é bem mais elevado no original do que na tradução. Os termos “mais val” e “sumo”, contudo, não recuperam a formalidade expressa nos arcaísmos presentes no original. Essa estrofe também confere ênfase ao adjetivo “vil”, novamente pelo destaque gráfico e pela entonação que a palavra recebe ao fim do verso; assim também os travessões em torno da palavra “taça” a destacam no verso. Percebemos o esforço empreendido nessas alterações, uma vez que, para alcançar seu objetivo, o tradutor altera a ordem dos termos no verso e, no caso do adjetivo “vil”, a construção altera também o sujeito. Byron atribui o termo ao verme, enquanto Castro Alves o atribui ao alimento.

Ocorre também a alteração na pontuação dos versos, como no verso 16 em que o original, utilizando pergunta retórica, valoriza a interlocução com os expectadores do poema. A versão em português, apesar da exclamação, alcança menos eloquência que a de Byron.

A quinta estrofe prossegue no diálogo que a caveira iniciara anteriormente, passando a alertar sobre a brevidade da vida e lembrar o destino certo de todos os que vivem. Contudo, a caveira brinca com o destino trágico dizendo que há a possibilidade de livrar-se de um fim ainda pior, que seu destino final pode ser alterado, e que a diversão não precisa acabar.

Na tradução, o acréscimo dos termos “fossos” e “ébria” atribui ao trecho características sombrias e pessimistas. O verbo “profanar” parece aludir aos rituais byrônicos

de São Paulo, já que o termo original poderia ser traduzido por um termo bem menos tendencioso. A palavra inglesa *revel* faz alusão a pilhéria, diversão, mas não necessariamente a profanação, prática comum entre os adeptos do movimento byrônico paulista.

Na estrofe final prossegue o diálogo falando sobre a brevidade da vida e os maus atos produzidos por nossa mente, sugerindo o destino de taça como finalidade mais digna e de melhor utilidade que a que o crânio teve em vida. Nesse trecho, percebemos o tom sarcástico e debochado de Byron. A tradução novamente acrescenta um termo que transforma a sátira byrônica em drástica e pessimista visão da vida e da morte através do acréscimo da expressão “enfim”, já que desta forma enfatiza sua inutilidade em vida.

Como percebemos, o poema foi transfigurado e não é à toa que se tornou símbolo de composição romântico-macabra atribuída ao lorde. Transcrevemos a seguir o poema original e a tradução publicada por Castro Alves, acompanhada de uma tradução nossa, que, sem pretensões poéticas, pretende ilustrar o sentido dos versos do poeta inglês.

- Modificações de sentido
- Acréscimo de termos
- Alterações na pontuação
- Arcaísmos e tentativas de compensação
- “Erro de tradução”
- Destaque gráfico

	Lines inscribed in a skull	A Uma Taça Feita de Um Crânio Humano	Tradução minha, com objetivos demonstrativos
01	Start not -nor deem my spirit fled:	“Não recues! De mim não foi-se o espírito...	Não comece – Nem julga o meu espírito fujido
02	In me behold the only skull	Em mim verás — pobre caveira —	Em mim se encontra a única caveira
03	From which, unlike a living head,	Único crânio que, ao invés dos vivos,	Da qual, ao contrário de uma cabeça viva,
04	Whatever flows is never dull.	Só derrama alegria.	O que flui nunca é maçante
05	I lived, I loved, I quaffed like thee:	Vivi! Amei! bebi qual tu: na morte	Eu vivi, eu amei, eu comi como tu;

06	I died: let earth my bones resign:	Arrancaram da terra os ossos meus!	Eu morri: deixe a terra meus ossos renunciar:
07	Fill up -thou canst not injure me:	Não me insultes! Empina-me!...que a larva	Sirva –se não podes me ferir;
08	The worm hath fouler lips than thine.	Tem beijos mais sombrios que os teus.	O verme tem lábios mais sujos do que os teus
09	Better to hold the sparkling grape	Mais val guardar o sumo da parreira	É melhor guardar a uva efervescente
10	Than nurse the earthworm's slimy brood,	Do que ao verme do chão ser pasto vil;	Do que nutrir o rebento vil da minhoca,
11	And circle in the goblet's shape	-Taça- levar dos Deuses a bebida,	Circundar na forma de taça
12	The drink of gods than reptile's food.	Que o pasto do réptil.	A bebida dos deuses do que o alimento do réptil
13	Where once my wit, perchance, hath shone,	Que este vaso, onde o espírito brilhava,	Onde minha sagacidade, talvez, tenha brilhado
14	In aid of others' let me shine:	Vá nos outros o espírito acender.	No intento de outros deixe me brilhar;
15	And when, alas! our brains are gone,	Ai! Quando um crânio já não tem mais cérebro	E quando, ah! Nossos cérebros tiverem ido,
16	What nobler substitute than wine?	... Podeis de vinho o encher!	Que melhor substituto do que o vinho?
17	Quaff while thou canst; another race,	Bebe enquanto inda é tempo! Uma outra raça,	Beba enquanto pode; uma outra raça,
18	When thou and thine like me are sped,	Quando tu e os teus fordes nos fossos,	Quando tu e os teus como eu forem apressados,
19	May rescue thee from earth's embrace,	Pode do abraço te livrar da terra,	Possa salvar-te do braço da terra

20	And rhyme and revel with the dead.	E ébria folgando profanar os teus ossos.	E rimar e brincar com os mortos.
21	Why not -since through life's little day	E por que não? Se no correr da vida	E por que não? Já que através do curto dia da vida
22	Our heads such sad effects produce?	Tanto mal, tanta dor aí repousa?	Nossas cabeças tão tristes efeitos produziram?
23	Redeemed from worms and wasting clay,	É bom fugindo à podridão do lodo	Redimir-se das larvas e do lodo,
24	This chance is theirs to be of use.	Servir na morte enfim p'ra alguma coisa!..	Essa é a chance delas serem úteis.

3.4.5. Barão de Paranapiacaba (1827 – 1915)

João Cardoso de Menezes e Sousa foi um poeta mineiro. Foi também aluno da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde se destacava pelas habilidades na oratória e escrita. Desempenhou função de professor de História e Geografia, e foi funcionário público, recebendo por sua conduta e serviços exemplares, entre outras homenagens, o título de Barão de Paranapiacaba.

Embora tenha sido escritor de mais de 15 obras, torna-se conhecido mais por seu trabalho político e de tradutor do que por seus próprios escritos. Fluente em várias línguas destaca-se na tradução das fábulas de La Fontaine e nos poemas de Byron. Dentre os diversos trechos do poeta-lorde que traduziu, selecionamos um que representa, de modo geral, a técnica e os princípios utilizados nessas traduções que lhe renderam muitos elogios nos círculos literários da época.

Em suas traduções observa-se uma grande preocupação métrica que determina muitas das estratégias, pois, optando pela reconstrução de uma forma fixa, o tradutor se vê obrigado a fazer adaptações que garantam os arranjos métricos. Uma de suas principais opções é o verso alexandrino que, em comparação com os octassílabos de Byron, permitem

uma grande liberdade de acréscimos, já que o poeta brasileiro passa a dispor de maior número de sílabas poéticas. O recurso, porém, interfere no ritmo e no estilo, o que, aliado às modificações vocabulares, atribui ao poema características inexistentes na versão inglesa.

Essa tradução do Barão de Paranapiacaba ilustra bem o procedimento dos brasileiros em relação aos textos de Byron. Influenciados por seus próprios ideais estéticos, nossos poetas tomam liberdades com o original, a ponto de modificar sensivelmente o estilo do Lorde, tornando o poeta inglês conhecido pelo estilo macabro que lhe atribuíram.

É certo que os temas das composições de Byron, a visão negativa e pessimista que apresenta da vida, assim como a representação da morte como refúgio, contribuíram para a criação dessa atmosfera mórbida. Contudo, as alterações aqui destacadas acentuam essas características, interferindo no modo como a imensa obra do escritor inglês foi difundida no Brasil, solidificando sua reputação de “poeta de cemitério”.

Identificamos na tradução do Barão alguns dos procedimentos que corroboraram a criação de um ídolo dos adeptos da literatura fúnebre. Como em outras traduções poéticas, a reconstrução do esquema métrico impõe-se como obstáculo à tradução de todos os elementos significativos do poema. O Barão mantendo as rimas alternadas reproduz a harmonia sonora da composição original. Não cremos, contudo, que esse recurso seja o suficiente para garantir a correspondência com o poema de Byron.

No primeiro verso, a omissão de expressão de tempo permite ao tradutor a inclusão de um termo que garante a combinação métrica esperada. No campo semântico a alteração no sentido geral do poema inicia por aí. Ao omitir esses termos o tradutor deixa de manifestar a incerteza do tempo em que o momento da morte chegará. E, diante das demais alterações realizadas, essa falta deixa crer que o momento é aguardado com ansiedade.

O segundo verso apresenta a omissão da palavra “mortos”. O que poderia parecer um recurso avesso aos princípios da estética do byronismo paulistano constitui uma de suas principais características. Ao omitir a referência aos mortos, e substituindo essa referência pelo pronome oblíquo “nos”, a tradução generaliza e inclui o leitor no contexto que o eu lírico passa a manifestar.

A terceira omissão ocorre no verso 24, onde toda a passagem é alterada. O trecho omitido refere-se ao efeito das fingidas lágrimas femininas, que no original sugerem uma sequência de ilusão em vida e desmoralização na morte. Não podendo reconstruir o sentido de acordo com o contrato métrico, o tradutor altera o verso e modifica a afirmação de Byron.

A seguinte omissão aparece no vigésimo nono verso. Trata-se de uma interjeição de pesar. Ocorre no mesmo verso a tentativa de compensação dessa falta pela entonação da pergunta retórica que reitera o fim certo dos que vivem ou já viveram. A alteração significativa nessa passagem é provocada pela alteração na ordem dos versos que será comentada no item que segue.

Também em função do metro, diversas vezes os termos foram alterados. Esse recurso é uma boa alternativa para manter a proposta do contrato métrico, sem omitir informações importantes. Isso não evita, contudo, modificações no estilo do verso, estrofe e, conseqüentemente, do poema como um todo.

A primeira ocorrência identificada está no terceiro verso. A expressão *dying bed*, referente ao leito de morte, que no poema de Byron encerra a estrofe, na tradução é alterada para o verso anterior. Também nos versos cinco e seis ocorre uma inversão de ordem.

É surpreendente como o Barão de Paranapiacaba conseguiu traduzir o poema de uma língua predominantemente monossilábica para uma polissilábica e ainda acrescentar vários termos ao texto. O fato é que o Barão impôs significativas alterações de sentido e estilo ao poema do poeta Lorde.

As adições iniciam já no primeiro verso e são raras as passagens que não apresentam algum acréscimo. É certo que, em muitos casos, esse acréscimo é uma tentativa de compensar uma referência a uma idéia não contemplada literalmente. Ainda que reconheçamos a pertinência desse recurso para o esquema de tradução que o Barão se propõe a fazer, optamos por destacar todos os termos que não são citados no poema em inglês e a seguir comentar a relação que o termo estabelece com o mesmo.

No início do poema a adição da expressão “nesse momento” nos parece aludir à expressão *or soon or late*, que foi omitida. Porém, a relação entre as duas é apenas uma referência gramatical, já que ambos desempenham função de adjuntos adverbiais. Contudo, no que diz respeito ao sentido, a omissão teve efeitos bem mais profundos e esse acréscimo não contribui para restabelecer o tom menos preocupado com que o original se refere ao momento da morte.

Outros casos de acréscimos com o mesmo intento ocorrem nos versos 5, 17, 21, 31 e 35. Em todos eles percebemos a intenção de compensar uma idéia, termo ou expressão não traduzida. É o que acontece no quinto verso, onde a expressão “ao pé de mim” corresponde à presença de amigos e herdeiros junto ao cadáver que está sendo velado. O mesmo procedimento compensatório é usado com “feições gentis” do verso 17. A interjeição “ah!”,

no 21, que tenta reproduzir o efeito da exclamação, da expressão “outra vez,” no verso 31, e “humana criatura”, no 35.






Há, contudo, acréscimos menos justificáveis, como: “supremo anseio”, “rasgando o seio”, “fúnebre jazigo”, “préstimo faustoso”, “triste despedida”, “talento vital” e “golpe inevitável” que identificam claramente o estilo do byronismo paulista reproduzido nessa tradução.

Também foram realizadas modificações de sentido, que, pela tradução tendenciosa, alteraram estilo e conteúdo do poema fonte. É o que ocorre no nono verso, onde a expressão *let me* foi traduzida por “desejo”. Ainda que haja uma relação de sentido entre as expressões, o termo em inglês seria mais bem traduzido por “deixe-me”, manifestando a passividade, ao passo que o verbo “desejar” em português demonstra vontade própria, aspiração.

Observamos ainda que no verso 13, que a versão brasileira condiciona a ventura amorosa ao esquivamento da dor; a tradução atribui à dor o adjetivo “nobre” supervalorizando o sofrimento, uma atitude muito freqüente no byronismo paulista.

Todos os recursos aqui apresentados colaboram para a formação da imagem distorcida do poeta inglês que é, por assim dizer, menos byroniano que seus seguidores. Procuramos mostrar através destes exemplos que a terceira geração romântica brasileira desenvolve e aprofunda características atribuídas a Byron, sendo que essas foram exageradas em suas traduções.

No trecho que segue comparamos o poema original à tradução de João Cardoso de Menezes com uma versão nossa que, sem pretensões poéticas, objetiva ilustrar as modificações ocorridas. Os versos são numerados e recebem destaque de cores para a observação de alguns recursos utilizados pelo tradutor ao verter o texto para o português de acordo com legenda e tabela dispostas na próxima página. (devido à formatação do trabalho.)

	Manutenção do padrão de linguagem
	Alteração da ordem
	Acréscimos
	Omissões
	Modificações

	Euthanasia	Barão de Paranapiacaba.	Tradução minha
01	When Time, or soon or late, shall bring	Quando o tempo me houver trazido esse momento ,	Quando o tempo, cedo ou tarde trazer
02	The dreamless sleep that lulls the dead ,	Do dormir sem sonhar que, extremo , nos invade,	O sono sem sonhos que descansa os mortos,
03	Oblivion! may thy languid wing	Em meu leito de morte ondula, Esquecimento ,	Esquecimento! Possa tua lânguida asa
04	Wave gently o'er my dying bed!	De teu sutil adejo de langue suavidade!	Ondular sobre meu leito de morte!
05	No band of friends or heirs be there,	Não quero ver ninguém ao pé de mim carpindo ,	Sem amigos ou herdeiros que estejam lá,

06	To weep, or wish, the coming blow:	Herdeiros, espreitando meu supremo anseio;	Para chorar, ou desejar, o murmúrio que vem:
07	No maiden, with dishevelled hair,	Mulher, que, por decoro, a coma desparzindo,	Sem mulher, com cabelos desarranjados,
08	To feel, or feign, decorous woe.	Sinta ou finja que a dor lhe está rasgando o seio.	A sentir, ou fingir, pesar de decoro.
09	But silent let me sink to earth,	Desejo ir em silêncio ao fúnebre jazigo,	Silencioso deixe me afundar na terra,
10	With no officious mourners near:	Sem luto oficial, sem préstito faustoso.	Sem luto oficial próximo:
11	I would not mar one hour of mirth,	Receio a placidez quebrar de um peito amigo,	Eu não estragaria uma hora de alegria
12	Nor startle friendship with a tear.	Ou furtar-lhe, sequer, um breve espaço ao gozo,	Nem romperia a amizade com uma lágrima.
13	Yet Love, if Love in such an hour	Só amor logrará (se nobre à dor se esquivar,	Ame ainda, se amor numa hora dessas
14	Could nobly check its useless sighs,	E consiga, no lance, inúteis ais calar),	Puder interromper nobremente seus suspiros inúteis,
15	Might then exert its latest power	No que se vai finir, na que lhe sobrevive,	Poderá então exercer seu derradeiro poder
16	In her who lives, and him who dies.	Pela vez derradeira o seu poder mostrar.	Nela que vive, e nele que morre.
17	'Twere sweet, my Psyche! to the last	Feliz se essas feições, gentis, sempre serenas,	É doce, minha lembrança! Afinal

18	Thy features still serene to see:	Contemplasse, até vir a triste despedida!	Tua beleza ainda serena de se ver:
19	Forgetful of its struggles past,	Esquecendo talvez, as infligidas penas,	Esquecida de seus esforços passados,
20	E'en Pain itself should smile on thee.	Pudera a própria Dor sorrir- te, alma querida.	Até a própria dor deveria sorrir para ti.
21	But vain the wish?for Beauty still	Ah! se o talento vital se nos afrouxa, inerte,	Mas é vão o desejo? Pela beleza que imóvel
22	Will shrink, as shrinks the ebbing breath;	A mulher para nós contrai o coração!	Mingurá, como mingua a respiração oscilante;
23	And women's tears, produced at will,	Iludem-nos na vida as lágrimas, que verte,	As lágrimas das mulheres, produzidas por vontade,
24	Deceive in life, unman in death.	E agravam ao que expira a mágoa e enervação.	Iludem na vida, desvirilizam na morte.
25	Then lonely be my latest hour,	Praz-me que a sós me fira o golpe inevitável,	Então solitário seja meu último momento,
26	Without regret, without a groan;	Sem que me siga adeus, ou ai desolador.	Sem pesar, sem gemido;
27	For thousands Death hath ceas'd to lower,	Muita vida há ceifado a morte inexorável	Pois a morte tem levado milhares,
28	And pain been transient or unknown.	Com fugaz sofrimento, ou sem nenhuma dor.	Com dores passageiras ou desconhecidas.
29	`Ay, but to die, and go,'	Morrer! Alhures ir ...	Ai, mas morrer e ir,

	alas!	Aonde? Ao paradeiro	Ah!
30	Where all have gone, and all must go!	Para o qual tudo foi e tudo irá ter!	Onde todos foram, e todos terão que ir!
31	To be the nothing that I was	Ser, outra vez, o nada; o que já fui primeiro	Para ser o nada que fui
32	Ere born to life and living woe!	Que abrolhasse à existência e ao vivo padecer!...	Nascido para a vida e o pesar vivo!
33	Count o'er the joys thine hours have seen,	Contadas do viver as horas de ventura	Conte o prazer de suas horas
34	Count o'er thy days from anguish free,	E as que, isentas da dor, do mundo hajam corrido,	Conte seus dias livres de agonia,
35	And know, whatever thou hast been,	Em qualquer condição, a humana criatura	E saiba, o que quer que foste,
36	'Tis something better not to be.	Dirá: “Melhor me for a o nunca haver nascido!”	Seria melhor não ter sido.

3.5 SÉCULO XX: REEDIÇÕES E NOVAS TRADUÇÕES

O avanço no campo dos Estudos da Tradução, a crescente profissionalização da atividade e o amadurecimento das teorias, aliados à ampliação das discussões inerentes ao processo, promoveram significativas alterações na quantidade e qualidade dos trabalhos, como podemos observar em Amorim (1999:67), que relata um levantamento sobre as publicações de literatura traduzidas pela Editora Globo, uma das mais importantes do setor. Os números demonstram o crescimento da atividade no país. Sabemos também que, ao mesmo tempo, há uma implicação recíproca na qualidade e profissionalização empreendidas nesse esforço, promovendo o setor, como afirma Costa (2004)

Um dos sintomas mais nítidos do aumento de profissionalismo e qualidade das edições brasileiras está, sem dúvida, nas traduções. Se há apenas alguns anos, o hábito das editoras (com raras exceções) era recorrer às versões inglesas e/ou francesas para verter para o português as mais distantes e estranhas línguas, o quadro que temos hoje, por contraste, representa uma verdadeira revolução

Observamos como muito significativa a referência à evolução que os trabalhos de tradução têm representado no cenário nacional, refletindo diretamente no mercado editorial. Importante ressaltar que isso se dá em todo campo da tradução literária, mas destaca-se na tradução poética, nas palavras de Costa (2004)

Outro passo importante no processo de sofisticação da tradução no Brasil foi dado pelo movimento da poesia concreta, que a colocou no centro de sua poética e foi responsável pelo fato de o Brasil ser hoje talvez o país onde melhor se traduz poesia.

A tradução poética constitui um elemento essencial nos Estudos da Tradução, uma vez que, sendo um texto mais subjetivo, sujeito a diferentes interpretações e por constituir um conjunto de significados fundamentados também na forma e representação gráfica, o gênero poético encerra em si desafios tradutórios mais amplos e variados, que por sua vez atingem também os demais gêneros, já que contemplam também aspectos semânticos, culturais e históricos.

O advento dos Estudos da Tradução como disciplina e o crescente prestígio da atividade constituem um ciclo positivo. Na medida em que a atividade recebe mais reconhecimento, aumentam também as preocupações com as diretrizes éticas e com o aprofundamento dos estudos nesse campo o que, por sua vez, garante também mais prestígio ao setor.

É certo que ainda há muito por fazer no que se refere aos Estudos de Tradução no Brasil, mas é certo que o encaminhamento do processo é positivo e já mostra resultados relevantes, acenando com um futuro promissor. Isto se deve a iniciativas consistentes na definição de estratégias tradutórias que conduzam ao objetivo definido pelo tradutor como propósito de seu trabalho. Podemos constatar isso no volume publicado por José Lino Grünewald, que expomos a seguir.

3.5.1 José Lino Grünewald (1931-1999)

A tradução de Grünewald, embora não seja um trabalho específico sobre Byron, representa uma importante referência ao poeta no cenário literário nacional, já que reapresenta ao público leitor dessa geração um poeta conhecido como mito do passado, mas que está distante temporal e estilisticamente.

Em introdução a sua publicação, o organizador declara os critérios de que se utilizou para a elaboração dessa coletânea. Como ponto inicial admite que optou por poemas traduzíveis, o que nos leva a crer que outros foram considerados impossíveis de serem traduzidos. Como segundo critério, admite ter selecionado poemas que possam ter significação estética histórica e que representem uma tendência, o que nos parece ser a motivação da inclusão de Byron.

Quanto a suas concepções acerca da tradução poética, declara: (1988:10)

Não se pode eliminar ou distorcer palavras ou frases-chaves. Mas, na microestrutura da obra é sempre preferível o sacrifício da identidade semântica do que sacrifícios da rima, de uma tmese ou de qualquer outro mecanismo de efeito. Às vezes é necessário inclusive, eliminar ou acrescentar palavras.

O posicionamento evidencia a prioridade atribuída à forma, mesmo em detrimento da carga significativa do vocabulário. Adiante, o tradutor justifica tal concepção citando Mallarmé e afirma que a poesia não é feita com idéias e sim com palavras. Diz ainda que (1988:10) “Quando se faz a transposição de uma língua para outra – especialmente duas línguas tão díspares como o inglês e o português – na verdade está se concretizando um poema a partir de outro.”

José Lino parece ter fundamentado suas traduções na reprodução estilística dos poetas que verteu. No que se refere às traduções de Byron, também nos parece evidente a relação que o tradutor estabelece com os critérios para a escolha de autores e obras quando fala sobre a significação enquanto interesse histórico e demonstrativo de tendências. Julgamos ser isso um registro do reconhecimento da importância do poeta inglês, nesse contexto.

No que se refere aos procedimentos e técnicas empregadas, Grünewald (1988) embora mais comedido, ainda repete algumas das principais características de seus

antecessores, muito tempo depois do período de intensas traduções do poeta inglês, essa tradução se diferencia das anteriores pela sobriedade e imparcialidade com que apresenta os versos de Byron, mas ainda mantém certos vestígios das traduções romantizadas do século XIX.

Observamos uma elevação no registro na tradução dos versos 5 e 8 em que *envious fool* é traduzido por “néscio invejoso” e *pupil of the prudish school* por “êmulos do colégio aleivosos”.

A principal referência que nos lembra vocabulário, gosto e estratégias dos tradutores de Byron é a expressão “donzela decaída” para o correspondente “*old and disappointed maid*”, que pode ter sido uma tentativa de reviver a imagem cristalizada que o público brasileiro tinha do poeta inglês, ou ainda, um reflexo das traduções que certamente o agora tradutor havia lido do nosso mito byroniano.

Contudo, esse trabalho demonstra grande preocupação em reproduzir a forma e sonoridade do poema original, o que o torna um elo, uma ponte entre traduções extremamente tendenciosas e uma nova concepção da tradução poética que se apresenta e se aperfeiçoa na medida em que os Estudos da Tradução evoluem.

As características formais do poema original, escrito em quatro estrofes de quatro versos, foram reproduzidas tanto no número dos versos quanto na reprodução do esquema e rimas alternadas, com exceção à substituição de uma rima perfeita por uma imperfeita, entre os versos 10 e 12.






Quanto ao esquema métrico, observa-se a correspondência do pentâmetro pelo decassílabo, estratégia já muito difundida e usada entre os tradutores de poesia inglesa para o português, devido à correspondência rítmica que representam estes esquemas entre si.

A reprodução desse esquema é, sem dúvida, responsável por muitas das opções vocabulares do tradutor que, em busca da manutenção rítmica, opta por termos requintados demais para o padrão do original. É certo que o poema original apresenta alguns preciosismos vocabulares como as formas arcaicas *thy* e *thou* característicos do período histórico em que foi escrito.

Outra importante estratégia presente nessa tradução é a tentativa de compensação fônica através da recriação de assonâncias, em que o tradutor valeu-se da correspondência entre termos de origem latina em comum entre o inglês e o português, e reproduz o mesmo efeito a partir do mesmo fonema: verso 14 *his was no faint, fictitious flame* é traduzido por “não era ela fictícia fraca flama”. Com exceção de *faint*, os demais termos foram apenas

convertidos. Neste caso, José Lino valeu-se da habilidade interpretativa e da coincidência sonora entre os correspondentes, criada pela origem latina em comum das duas línguas.

Esse trabalho representa um avanço nas estratégias de tradução empregadas na tradução poética como podemos observar na análise de sua tradução de *Stanzas to a Lady*. As demarcações no texto estão de acordo com a seguinte legenda:

	Manutenção do padrão de rimas
	Exceção ao padrão de rimas
	Elevação do registro
	Termo romântico- byroniano
	Reprodução da assonância

	Stanzas to a Lady		Tradução de José Lino Grünwald
01	This votive pladge of fond steem,	01	Este penhor votivo, apreço amáve ^{el} ,
02	Perhaps, dear girl! For me thou'lt prize;	02	Talvez, menina! Em mim possa estim ^{ar} ,
03	It sings of love's enchanting dream,	03	Ele canta, do amor o sonho afáve ^{el} ,
04	A theme we never can despise.	04	Tema que nunca iremos despez ^{ar} .
05	Who blames it but the envious fool,	05	Quem o condena é o ^{néscio invejoso} ,
06	The old and disappointed maid;	06	Uma ^{idosa donzela decaída} ;
07	Or pupil of the prudish school,	07	Ou o ^{êmulo em colégio} aleivos ^o ,
08	In single sorrow doom'd fade?	08	Sob a pena da mágoa esmaecida?
09	Then read, dear girl! With feeling read,	09	Então leia menina! Ao sentir leia ^a ,
10	For thou wilt ne' ver be one of those;	10	Como aqueles você não há de ser
11	To thee in vain I shall not plead	11	A você em vão nada mais pleiteio ^o
12	In pity for the poet's woes.	12	Em dó pelo poeta a padecer.
13	He was in sooth a genuine bard;	13	Ela deveras era um vero bardo;
14	His was no faint, fictitious flame.	14	Não era ele fictícia, fraca flama.
15	Like his, may love be thy reward,	15	Dele o amor seria teu resguardo,
16	But not thy hapless fate the same.	16	Mas não igual teu ^{desgraçado drama} .

3.5.2 As Trevas e Outros Poemas

Embora o poeta inglês pareça um tanto esquecido, mantêm admiradores dispostos a lembrá-lo. Nesse sentido, observamos o lançamento de uma coletânea de traduções realizadas no século XIX publicada em pleno século XXI.

Não é difícil entender os motivos que levaram à publicação que reúne algumas das traduções mais conhecidas de Byron no Brasil, diante da importância que o escritor teve no cenário histórico literário brasileiro. Como declara o organizador Cid Vale Ferreira (2007:07):

... conhecer e problematizar a multifacetada obra de Byron torna mais complexa nossa compreensão do Romantismo Brasileiro, especialmente, da progressiva visibilidade conquistada por sua facção byroniana. Além disso, compreender Byron nos fornece subsídios valiosos para fundamentarmos análises comparativas entre poemas, contos e romances de nossos byronianos e as obras do poeta com as quais muitas delas dialogam intertextualmente.

O livro é uma tentativa de trazer o poeta inglês à memória das novas gerações de leitores com seu aspecto mais admirado e cultuado no Brasil e de demonstrar a derivação de obras brasileiras a partir de Byron como ídolo inspirador. Os poemas reunidos nessa coletânea são versões monolíngües e alteradas dos originais, cujo organizador toma a liberdade de modificar e omitir aspectos necessários à leitura e análises adequadas das obras. As omissões foram assim justificadas (2007: 09):

Também é necessário apontar que elementos paratextuais como notas, dedicatórias e subtítulos adicionados pelos tradutores foram eliminados em nossas transcrições. Mantivemos, porém, os títulos escolhidos por eles a despeito da discrepância de alguns em relação aos originais.

As alterações feitas pelo organizador dificultam a leitura que o mesmo propõe da obra como intertextual às nossas produções nacionais do período, porém o mesmo refere-se às obras românticas brasileiras como grandes expoentes da inspiração byroniana:

Mais do que meras “versões em português”, portanto, tais textos constituem registro de um dos mais incompreendidos capítulos de nossa história literária, razão pela qual nos recolhemos para elaborar a presente antologia. Nossa seleção portanto, reúne poemas de Byron que não só instigaram seus leitores, como também os motivaram a se arriscar no delicado ofício da tradução poética. Em muitos casos esses tradutores preferiram utilizar os escassos espaços que obtinham em periódicos para veicular, não seus trabalhos, mas versos alheios aos quais ligaram definitivamente seus nomes e nos quais, sem exceção e sem pudores, embutiram traços de **sua expressão** artística. (grifo do autor)

A tentativa de manter o mito byroniano pode ser observada em vários aspectos dessa publicação. O livro traz um encarte que é uma entrevista imaginária bastante discutível, uma vez que o organizador apresenta a mesma como sendo baseada em registros históricos, contudo, não cita sua fonte na referência.

Outro aspecto a ser considerado sobre essa edição é o modo como os poemas foram dispostos no livro. A ordem cronológica nos parece bastante acertada, mas as excessivas liberdades tomadas com o texto, a citação dos tradutores apenas em referências posteriores e a seleção do poema título são indícios da tentativa de conservar a relação do poeta inglês com o mito construído em torno de uma figura fúnebre.

Tais características desvirtuam o caráter instrutivo que o trabalho se propõe junto aos novos leitores de Byron que, em contexto tão diferente, serão apresentados à obra do poeta inglês. A edição poderia ser bilíngüe e manter dedicatórias, epígrafe, ortografia e pontuações originais. Assim, estaria colaborando mais imparcialmente para que os novos leitores de Byron o conheçam em suas complexas características e possam admirá-lo pela genialidade de sua criação, bem como por suas excêntricas particularidades.

Há que se considerar que Ferreira, a julgar pelas referências citadas em seu trabalho, conhece as discussões em relação às traduções de Byron no século XIX e as alterações promovidas pelos tradutores daquele período, como declara a respeito da intertextualidade entre as obras românticas brasileiras e os escritos de Byron (2007:08)

Essa proposta não é recente, e sua linha de pesquisa de maior êxito enfoca as traduções brasileiras de Byron publicadas no século XIX. Nesse sentido, discute-se principalmente de que maneiras nossos tradutores “aclimataram” essas composições, tomando como base não a fidelidade ao estilo característico do poeta, mas a tragicidade sombria do léxico byroniano então em voga na academia paulistana.

Ferreira posiciona-se a favor dos escritores brasileiros, justificando-lhes as modificações nos textos em razão da própria estética literária, ainda que alterando a produção original. Na introdução de sua coletânea (2007:09) declara:

Tratar do homem é começar a compreender seu mito, mas contextualizá-lo é reconhecer que seus poemas, sua correspondência, seus retratos, suas biografias e suas lendas serviram de estopim e pretexto para que toda uma geração de poetas, reafirmando seus códigos, fizesse das traduções muitas vezes infiéis de seu mestre o espelho e o veículo de difusão de sua própria identidade.

No que tange à justificativa para o procedimento de nossos poetas, os argumentos nos parecem válidos no sentido de que o momento literário brasileiro foi produtivo e de valor criativo próprio. Contudo, no campo dos Estudos da Tradução, os procedimentos abordados pelos tradutores do período pecam nos princípios do registro e na eticidade.

4. PAULO HENRIQUES BRITTO E UMA NOVA PERSPECTIVA

Paulo Henrique Britto, carioca, professor de Tradução e Tradução poética na PUC do Rio de Janeiro, é um dos nomes mais respeitados no meio acadêmico, em se tratando do assunto em questão. Britto, além de professor e tradutor, é poeta. Alia teoria e prática nos estudos da tradução de poesia. Britto é reconhecido por seus trabalhos de tradução, teoria da tradução poética e também por sua própria poesia.

Como poeta, é autor de *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997) e *Macau* (2003). O reconhecimento por sua produção veio com os prêmios Alphonsus Guimarães e Portugal Brasil Telecom em 1997 e 2003 respectivamente. O escritor lançou também um livro de contos: *Paraísos Artificiais* (2004). Seu trabalho mais recente é *Tarde* (2005), um livro de poemas que causou sensação na festa literária de Parati em 2005.

Em 1998 é publicada a primeira edição de *Beppo: uma história Veneziana*, trabalho de Britto que promove definitivamente uma renovação nas traduções brasileiras de Byron. O caráter inédito de sua tradução, assim como os avanços teóricos representados por suas opções metodológicas, revelam o avanço dos Estudos da Tradução no Brasil.

4.1 A OPÇÃO POR BYRON

Considerando o autor e o tema escolhidos para a tradução, cremos que Paulo Henrique Britto deseja acrescentar algo novo ao imenso acervo de traduções de Byron no Brasil. A opção por um autor tão fora de moda nos dias atuais e tão traduzido em outros tempos é significativa. Devido à reconhecida presença de Byron na cultura ocidental e, de modo especial, na brasileira, é compreensível o interesse em verter o autor que permanece como cânone entre nós. E o é ainda mais diante dos avanços em torno dos Estudos da Tradução, por ser Byron um dos autores mais traduzidos no Brasil. O poeta representa parte significativa da história da tradução brasileira, suas traições, avanços e méritos.

A opção pelo autor foi oportuna e muito bem vinda, pois o poeta merece figurar entre os brasileiros com uma tradução menos tendenciosa que as realizadas anteriormente.

Quanto ao poema, a escolha é singular no contexto das traduções de Byron no Brasil. Não há, até onde se sabe, outra tradução em Língua Portuguesa e, além de ser uma bela amostra da maturidade de Byron, a versão brasileira traz à luz uma nova face do mito “poeta de cemitério”.

Esse empreendimento também oportuniza a Britto pôr em prática seu posicionamento a respeito da tradução poética, cujos preceitos embasarão a análise da própria obra.

4.2 A TRADUÇÃO DE BEPPO

Ao comentar a tradução *Beppo: uma história veneziana*, consideraremos como ponto de partida o estilo do escritor que compôs a obra, pois concordamos com August Willemssen quando afirma que “não se deve traduzir um livro, mas um escritor” (1986:63). Vamos então partir da análise da produção original, tendo em mente o gênio de seu criador.

O poema em questão representa o período histórico de sua composição sob o ponto de vista de Byron, que cria formas e combinações, escolhe palavras e recursos estilísticos: metro, rima, metáforas e conotações. O poema, um texto narrativo de 90 estrofes (ou cem, se contarmos a nota de roda-pé que segue a estrofe XLVI), é uma história que tem como cenário a cidade de Veneza.

O poema fala de um marido que some pelos mares e é tido como morto; passa anos sem dar notícias e um dia reaparece para reclamar seu lugar em sua casa e na sociedade. Porém, como o próprio tradutor diz no posfácio, “... o enredo é o menos importante do poema. Das 99 estrofes, apenas 39 dão andamento à história. As 60 ou (61) restantes são digressões irônicas a respeito dos assuntos mais variados.” O roteiro é apenas pano de fundo para a crítica e a ironia que o autor faz à falsa moral da sociedade européia da época; a representação da eterna busca da riqueza, aventura e toda sorte de conquistas que tem lançado os homens ao mar (e ao espaço) ao longo da história.

No que se refere à forma, a oitava rima garante o tom poético e a musicalidade, que com “... rimas imprevisíveis, engenhosas e mesmo forçadas”, como as classifica Britto (2003:153), garantem a combinação harmoniosa entre forma e conteúdo.

O texto é composto por engenhosidades poéticas reveladas por Byron, atualmente estudadas como recursos da moderna metalinguagem. Uma recente tese de Daniel Lacerda doutorando da Universidade Federal do Paraná aponta Byron como precursor da linguagem

metalingüística na poesia. Ainda que o estudo tenha se baseado em *Don Juan*, outra produção do poeta, consideramos que os recursos lingüísticos foram empregados em ambos, uma vez que o próprio Byron declara ter escrito um ao modo do outro: (Machand;Apud Lacerda 2008:16) “I have Just finished the first canto (a long one, about 180 octaves) of a poem in the style and manner of Beppo, encouraged by the good success of the same. It is called Don Juan.” /“Havia a pouco acabado o primeiro canto (longo, cerca de 180 oitavas) de um poema ao estilo e maneira de *Beppo*, encorajado pelo sucesso do mesmo. Chama-se Don Juan”/(tradução minha)

Em ambos os poemas Byron desenvolve estratégias semelhantes, tornando-os metalingüísticos na medida em que usa da contradição entre forma fixa, catedrática da oitava rima e vocabulário chistoso, em tom satírico e às vezes ofensivo. Explorando o padrão de linguagem como recurso expressivo, demonstra o antagonismo entre aparência e essência que tanto critica em sua composição. Observamos a transcrição da primeira estrofe de *Beppo* ao lado da tradução de Britto:

Original – Estrofe I	Britto – Estrofe I
<i>‘tis known, at last it should be, that throughout A</i>	Como é sabido, ou deveria ser, A
<i>All countries of the catholic persuasation, B</i>	Nas terras onde a fé romana impera B
<i>Some weeks before Shrove Tuesday comes about, A</i>	Toda a gente se entope de prazer A
<i>The people take their fill with recreation, B</i>	Enquanto a vinda da quaresma espera, B
<i>And by repentance, are they grow devout, A</i>	E, para ter do que se arrepender A
<i>However, or low their station, B</i>	Quando chega a Quarta-feira austera, B
<i>With fiddling feasting, dancing, drinking masquing C</i>	Entregam-se à dança, ao vinho à comida C
<i>And other things which may be had for asking C</i>	E tudo mais que há de bom nesta vida. C

O poema em si é uma sátira ao convencionalismo. Uma ironia que, através da constituição irreverente e controversa, inaugura um estilo que o torna célebre entre os que buscam, nessa produção, a identificação com as próprias insatisfações. Talvez esse seja o grande mérito de sua produção e tenha sido o elo de identificação entre o leitor e suas críticas profundas e bem humoradas.

Beppo é repleto dessas passagens que provocaram reações tão variadas entre os homens do seu tempo e que continuam pertinentes ao cenário que encontramos em pleno século XXI. Vejamos alguns exemplos:

Original	Estrofe	Versos	Britto
“the time less liked by husbands then by lovers”	I	terceiro	Sofrem os maridos, exultam os amantes,
“ <i>When weary of the matrimonial teather</i> <i>His head for such a wife no mortal bothers,</i> <i>But takes at once another, or another’s</i> ”	VIII	sexto sétimo e oitavo.	Não perder a cabeça por mulher; Se o trai a esposa, não se aperreia: Torna-se amante da mulher alheia

Os temas abordados se relacionam aos valores que, mesmo só em aparência, a sociedade defende; a hipocrisia da vida social, dos relacionamentos extraconjugais e da igreja são satirizados em menções sutis e disfarçadas, como no terceiro verso da estrofe II, que sugere o adultério. Há também referências diretas, como nos versos finais da estrofe XVIII. Consideramos que, embora Britto faça alterações bastante significativas no vocabulário e pontuação em nome da manutenção da forma e da musicalidade, preserva, contudo, o tom satírico e a imagem irônica dos costumes burgueses.

O procedimento de Britto na tradução dessas passagens confirma seu propósito: a preservação do máximo de elementos significativos. Escreve ao estilo de Byron. Sendo

assim, reescreve a crítica à hipocrisia de uma sociedade que recriminava o poeta por seus relacionamentos amorosos socialmente inadequados, mas escondia atitudes não menos reprováveis.

A tradução de Britto demonstra suas habilidades poéticas e confirma na prática as teorias que defende. Em entrevista ao *Jornal de poesia*, quando perguntado se a tradução de poesia é trabalho de poeta, respondeu: “Para traduzir poesia, é preciso ter domínio passivo e ativo do arsenal de recursos formais utilizados pelos poetas. Ou seja, é preciso, num certo sentido, ser poeta⁴”. Esta posição é amplamente aceita no círculo da tradução literária. No mesmo sentido, Arrojo (2002:1085) declara que “é preciso ser um artista para traduzir poesia”.

A presente tradução demonstra a necessidade a que Britto se refere, afinal, a reprodução da estrutura do poema não é coisa para leigos e carece, evidentemente, do conhecimento teórico sobre o tema. Complementando esse posicionamento, a afirmação de Arrojo sustenta a também necessidade de sensibilidade ou subjetividade que toda forma de arte encerra. A observação é muito pertinente, na medida em que ressalta a importância da capacidade criadora do tradutor, que deve buscar alternativas igualmente artísticas para a reescritura do poema em questão.

Tendo sempre como parâmetro as intenções manifestas pelo tradutor no prefácio da tradução, assim como os preceitos defendidos em publicações sobre o tema, examinaremos alguns dos recursos e estratégias empregados por Paulo Henriques Britto.

4.3 RECURSOS E ESTRATÉGIAS

O estabelecimento de diretrizes de trabalho de um projeto baseado em princípios éticos e estilísticos é o que define o desenvolvimento da tradução e seu resultado. Ter consciência das implicações de tais decisões e prever seus efeitos é parte da tarefa do tradutor que, tendo noção das implicações que tais aspectos têm sobre o texto traduzido e sua recepção, fará opções mais coerentes com o objetivo de seu trabalho. Nesse sentido Berman (2007:63) afirma “Ora, é somente delimitando o objetivo de traduzir que as “receitas” antideformadoras podem fazer sentido, a partir de princípios norteadores não metodológicos.”

⁴ (www.revista.agulha.nom.br) disponível em 17 de abril de 2007.

Desse modo, analisamos alguns dos recursos e estratégias utilizados por Britto nessa tradução de acordo com as intenções manifestas pelo autor nos paratextos da obra bem como em sua produção teórica.

4.3.1 Manutenção da Oitava Rima:

A oitava rima é a combinação de oito versos decassílabos em rimas do tipo: (A, B, A, B, A, B C, C). O efeito dessa combinação é um ritmo marcado e uma representação gráfica linear e uniforme.

Houve, por parte de Britto, uma reorganização quanto à ordem dos termos nos versos com o objetivo de preservar a forma. As diferentes estruturas dos idiomas, no que diz respeito ao número de sílabas em cada palavra, e da predominância de proparoxítonas em inglês em comparação às oxítonas em português, dificultam a reconstrução de rimas e tornam impossível a tradução linear e literal dos termos, exigindo verdadeiras acrobacias vocabulares para que a tradução contemple ao mesmo tempo a reprodução semântica e de sonoridade do original. Como podemos observar nos exemplos destacados nessa passagem:

Original - Estrofe XV	Britto – Estrofe XV
One of those forms which flit by us, when we	Um desses rostos que, na mocidade,
Are young, and fix our eyes in every face	Passam por nós, e nos prendem o olhar:
And, oh! the Loveliness at time we see	Quanto viço, quanta graça e beldade
In momentary gliding, the soft grace,	Vemos por nós em um instante passear,
The youth, the Bloom, the Beauty which agree,	Que tão logo o contemplamos se evade,
In many a nameless being we retrace,	Desconhecido, e nos deixa a sonhar;
Whose course and home we knew not, nor shall know.	Nunca mais o veremos nessa vida,
Like the lost Pleiad* seen no more below.	Como a última Plêiade* perdida.

Acreditamos que o objetivo dessa tradução não é o da literalidade, mas o da resignificação. Quanto a isso, observamos que o poema de Britto mantém importantes características do original, ainda que, para tanto, realize alterações significativas que serão demonstradas nos itens subseqüentes.

4.3.2 Deslocamentos Entre Versos e Estrofes:

Recurso a que Britto recorre freqüentemente em nome da forma. Quando não é possível fazer uma tradução linear, a relação de significado é compensada pelo conjunto. Observamos que, na maior parte da obra, a relação acontece mantendo a ordem normal dos versos. Contudo, por vezes, o tradutor faz alterações na ordem e os desloca dentro da estrofe ou para estrofes diferentes.

No trecho que compreende as estrofes XI e XII, não podendo o tradutor recriar a forma e rimas em relações diretas entre os versos, opta por transferir a expressão *a picture by Giorgione* do oitavo verso da estrofe XI para o primeiro verso da estrofe seguinte, “Ou de quadro de Giorgione”. Isso foi possível porque as estrofes são parte de um mesmo bloco que faz referência à beleza da mulher veneziana, e apenas se altera a ordem.

Quando usa essa estratégia, o tradutor faz uso da racionalização, uma das tendências deformadoras apontadas por Berman (2007): “A racionalização re-compõe as frases e seqüências de frases de maneira a arrumá-las conforme certa idéia da ordem de um discurso”. Britto mantém esse posicionamento ao longo de todo o trabalho.

Assim, na estrofe XXXVI desloca a expressão *every woman* do primeiro verso e *have to men* do terceiro para o terceiro e quarto versos da tradução, respectivamente, ficando evidente a preocupação do tradutor em manter o sentido da estrofe. Essa estrofe satiriza o fato de que a Europa, e de um modo especial a Itália, apesar de oficialmente condenar a poligamia, conviver abertamente com a sua prática. Percebemos aqui também a necessidade de adequação de termos em relação à localização geográfica: “Alps”, no primeiro verso, faz referência aos Alpes, em alusão à paisagem européia. O tradutor converte o verso referindo-se à Itália, o que, levando-se em conta que a história se passa em Veneza, é uma solução bastante apropriada, além de permitir a recriação da aliteração em (w*ithin*//*to*) em (Itá*l*ia / consen*t*e).

Observemos os exemplos:

Transferência de significados entre versos

Original – Estrofe XXXVI	Britto – Estrofe XXXVI
<i>Besides, within the Alps, to every woman</i>	Além do mais, na Itália se consente
<i>(Although, God knows, it is a grievous sin),</i>	(Embora seja um pecado horroroso)
<i>'Tis, I may say, permitted to have two men;</i>	Que uma mulher, em vez de um somente,
<i>I can't tell who first brought the custom in</i>	Tenha dois homens: um deles o esposo;
<i>But "Cavalier Serventes" are quite common,</i>	O outro, o tal “Cavalier Servente”,
<i>And no one notices or cares a pin;</i>	Um posto tido como muito honroso,
<i>And we may call this (not to say the worst</i>	espécie de marido adicional
<i>A second marriage, which corrupts the first</i>	Que vem suplementar o original

Deslocamentos de versos para estrofes diferentes

Original- Estrofe XI	Britto – estrofe XI
<i>They've pretty faces yet, those same Venetians,</i>	Ainda há rostos belos em Veneza
<i>Black eyes, arched brows, and sweet expressions still</i>	Olhos negros sombrancelhas arqueadas,
<i>Such as of old were copied from the Grecians</i>	Expressões tão doces - essa beleza
<i>In ancient arts by moderns mimicked ill;</i>	e graça há tanto tempo copiadas
<i>And like so many Venuses of Titian's</i>	Dos Gregos, e também essa nobreza
<i>(The best's at Florence - see it, if ye will,)</i>	Da Vênus de Ticiano, debruçadas
<i>They look when leaning over the balcony</i>	De varandas (há uma que é tão bela
<i>Or stepped from out a picture by Giorgione</i>	Que vale ir a Florença para vê-la)

Original – Estrofe XII	Britto - Estrofe XII
<i>Whose tints are Truth and Beauty at their best;</i>	Ou de quadro de Giorgione, no qual
<i>And when you to Marifrini's palace go</i>	Há beleza e verdade num só rosto;
<i>that picture (howsoever fine the rest)</i>	No palácio de Manfrini, em especial,
<i>Is loveliest to my mind of all the show;</i>	Vê-se de todos o mais lindo (posto
<i>It may perhaps be also to your zest,</i>	que há outros de beleza quase igual);
<i>And that's the cause I rhyme upon it so:</i>	O leitor há de aprovar o meu gosto:
<i>'Tis but a portrait of his So, and Wife</i>	O quadro mostra o artista, o filho e a esposa;
<i>And self; but such a Woman! Love in life!</i>	È só, _ mas que mulher maravilhosa

As já citadas diferenças entre o inglês, predominantemente monossilábico, e o português polissilábico, constituem uma dificuldade em relação à reprodução do tamanho dos versos. Tais diferenças levam o tradutor à opção de reorganizar a disposição dos versos, adaptando o conteúdo à forma. Quando o significado literalmente não cabe no verso, é necessário transferir parte dele para o verso seguinte. O problema provocado por tal recurso é que o desdobramento de um verso em dois implica necessariamente cortes no original.

No caso da estrofe XXXIX, o corte foi feito no sexto verso “What you, she, it, or they, may be about” (O que você, ela, ele/ela, ou eles podem ser)^{2^{tn} ???} não causando prejuízo ao sentido geral, que trata da comparação entre mulheres casadas e mocinhas. Contudo, a omissão do verso retira a ênfase que é dada no original a respeito de que a mocinha teme a tudo e a todos.

4.3.3 Um Verso que se Desdobra na Tradução:

O objetivo de não omitir informações consideradas indispensáveis, obriga o tradutor a utilizar um verso adicional para recriar a informação do original, o que o conduz necessariamente ao corte de outros.

O desdobramento de versos na tradução.

Original – Estrofe XXXIX.	Britto – Estrofe XXXIX
Tis true, your budding Miss is very charming,	È certo que a mocinha debutante
<i>But shy and awkward at first coming out</i>	Tem seus encantos; mas é tão dengosa,
<i>So much alarmed, that she is quite alarming,</i>	Ora amuada, ora petulante
<i>All Giggle, Blush; half Pertness, and half Pout;</i>	Tão cheia de risinhos, tão medrosa,
<i>And glancing at Mamma, for fear there's harm in</i>	Olhando para a mãe a todo instante,
<i>What you, she, it, or they, may be about</i>	Temendo alguma coisa pavorosa!
<i>The Nursery still lisps out in all they utter Besides</i>	Há algo de pueril na voz tão meiga,
<i>they always smell of bread and butter.</i>	E o hálito cheira a pão com manteiga

4.3.4 Cortes

A eminente necessidade de cortes que esse trabalho impôs a seu tradutor, que elegeu o metro como uma prioridade é um grande desafio. A escolha dos termos que serão cortados é uma operação cirúrgica, cuidadosa e decisiva para o sentido e a beleza da estrofe e do poema como um todo. Há que haver a preocupação com a manutenção do peso das expressões originais, além do metro, da rima e da fidelidade ao estilo do poeta original. As opções de corte do tradutor revelam o peso que ele atribui a cada elemento do poema, diante da impossibilidade de se manter todos os termos do original. Os pontos que o poeta considera essenciais serão preservados e, numa escala de prioridade, os demais serão eliminados. Na tradução de Britto as opções de corte foram: substantivos, adjetivos, expressões explicativas e por vezes até versos inteiros, como demonstram as tabelas em anexo.

No que diz respeito ao corte de substantivos, consideramos que a escolha se deve ao fato dos trechos serem constituídos de mais de um elemento dessa classe e, deste modo, a maior parte da sequência pôde ser preservada: a subtração não foi prejudicial ao sentido geral do poema.

Exemplificamos com o que ocorre na primeira estrofe. A omissão da referência aos judeus, romanos e gregos como personagens comuns nas máscaras carnavalescas de Veneza é uma perda da alusão a esses povos. Porém, ao compreender que os mesmos figuram como exemplos de que, no carnaval, todos eram alvos de brincadeiras e sátiras, exceto o clero, com quem ninguém ousava mexer, percebemos que essa omissão não interferiu na compreensão do sentido.

Sobre o corte de expressões explicativas: cremos que, pelo caráter adicional das expressões à compreensão do texto, também não prejudicam o sentido geral. Contudo, há nesses casos uma interferência no estilo do texto, que se torna mais direto.

Além dos cortes já citados, houve ainda o corte de versos inteiros. Os mesmos foram omitidos, como nos casos acima citados, para preservar o metro. É importante ressaltar que os mesmos parecem também ter sido selecionados de acordo com o conteúdo semântico, uma vez que, como podemos observar na tabela referente a esse ponto, nenhum dos versos omitidos apresenta uma informação que o contexto não forneça. São, em sua maioria, digressões complementares. Talvez empregados pelo próprio Byron também com o intuito de construir o ritmo e o metro.

Dentre todos os cortes, o que mais pode afetar o estilo do poema é a omissão de algumas metáforas. Isto porque elas constituem importante recurso da função poética, despertando a emotividade do leitor e sua subjetiva compreensão. As metáforas não traduzidas deixam, em algumas passagens, de revelar o criativo humor byroniano. Um exemplo está na sétima estrofe, em que *ill-dresses* é traduzido por “peixe puro”, perdendo a caracterização negativa do alimento que lhes era imposto durante o período da quaresma como desagradável. Ou na vigésima terceira em que *Laura was blooming* é traduzido por “Laura mantinha sua beleza”, expressão que não pode ser considerada uma desvirtuação de sentido, mas que ausenta a imagem da mulher relacionada à flor.

Esse é, provavelmente, um dos aspectos subjetivos difíceis de serem traduzidos a que se referem os defensores da impossibilidade de se traduzir poesia. Embora admitamos que é uma perda considerável, não julgamos que seja argumento para a intraduzibilidade pois, com algumas alterações, a tradução reproduz o efeito do poema original.

Sobre o julgamento dos méritos de tais modificações, há diferentes concepções do peso das estruturas na significação de um poema. Alguns, como Antonio Candido, (2004:69) consideram que:

Os elementos que compõem o verso são indissociáveis, e não podemos imaginar um sem o outro. Mas se tentássemos, por um esforço de abstração, identificar quais os que funcionam com maior importância na caracterização de um verso, chegaríamos provavelmente à conclusão de que é o ritmo. Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado.

E, portanto, a perda de alguns termos é um preço que vale a pena ser pago. No caso de Britto, percebemos um procedimento que reflete uma concepção semelhante, pois o ritmo e o metro embasam o poema traduzido e ditam os procedimentos e estratégias de tradução. A intenção do tradutor é esclarecida por ele mesmo no posfácio da tradução (2003:154)

(...) em alguns casos, pude encontrar uma solução ao mesmo tempo fiel ao sentido do original e igualmente engenhosa; como em outros casos isto não foi possível, há passagens em que uma rima jocosa na tradução corresponde a um trecho em que não ocorre nada semelhante no original. A intenção aqui foi realizar, no cômputo geral, uma tradução com um número de rimas desse tipo equivalente ao do original. Esse objetivo não foi atingido, mas creio que o resultado final ao menos se aproxima dele.

Vejamos os exemplos:

Expressões explicativas omitidas

Original	Estrofe	Tradução minha	Estrofe
<i>You should not</i>	XIX	Você não deveria	IX
<i>“Called condolier”</i>	XIX	Chamado “Condolier”	IX
<i>As well as she might</i>	XXIX	Tão bem quanto ela poderia	XIX

Linhas ou versos omitidos

Verso original	Estrofe	Tradução minha	Estrofe
<i>Was one of those wick most</i>	XIV	Era uma daquelas que mais nos	XIV

<i>enamour us</i>		enamoram	
<i>I can't tell you who first brought the costum in</i>	XXVI	Não posso dizer quem primeiro trouxe esse costume	XXVI
<i>What you,she,it,or they may be about</i>	XXIX	O que você,ela,ele/ela,ou eles, podem ser	XXIX
<i>Used in political circles to express</i>	L	Usado em ambientes políticos para expressar	L

Metáforas omitidas

Original	Estrofe	Tradução nossa	Estrofe
<i>Melt like a kiss</i>	LIV	Derrete como um beijo	LIV
<i>Tip-toe lovers</i>	I	Amante que anda na ponta dos pés	I
<i>Ill-dressed fishes</i>	II	Peixes de má aparência	II
<i>Sea-born city</i>		Cidade nascida pelo mar	
<i>Love in life</i>	II	Amor em vida	II

Substantivos omitidos

Original	Tradução nossa	Verso	Estrofe
<i>Jews</i>	Judeus	Segundo	I
<i>Clowns</i>	Palhaços	Terceiro	I
<i>Romans</i>	Romanos	Quarto	I
<i>Serenade,ball</i>	serenata, baile	terceiro	X
<i>Elopments</i>	Partidas	oitavo	VI
<i>Prayers,bribes,tears</i>	Preces, subornos, lágrimas	quinto	XII
<i>Grecian</i>	Gregos	sexto	I

4.3.5 Acréscimos

Na tradução em questão, nem tudo são cortes. Há também, por vezes, a possibilidade de inserção de termos, expressões e versos. Percebe-se, ao longo do poema traduzido por Britto, a tentativa de restabelecer elementos omitidos. Com o objetivo de restituir as características originais do poema, são acrescentados, na medida do possível, os elementos antes cortados. O recurso busca estabelecer ao máximo a fidelidade à obra original, sem homogeneizá-la, porque não é usado deliberadamente, mas na tentativa de aproximar o texto traduzido do original, tanto na forma como no conteúdo.

Temos a confirmação dos objetivos de Britto ao observarmos que elementos da mesma categoria dos que foram omitidos, também foram acrescentados em outros pontos. Isso demonstra o planejamento e equilíbrio empregados nesse trabalho de tradução.

Acréscimos

Acréscimo	Verso	Estrofe	Termo
O que quer dizer	segundo	I	Expressão explicativa
É do ciúme a presa predileta	oitavo	V	Metáfora
Sei, no entanto,	segundo	CIV	Expressão explicativa
Creio eu	terceiro	CIV	Expressão explicativa
Pois bem		XI	Expressão conclusiva

4.3.6 Compensação

Todo o trabalho de Britto é permeado pela tentativa de restabelecer aspectos forçadamente omitidos, cortados ou impossíveis de serem reproduzidos em sua localização ou significação, o que requereu do tradutor engenhosidades e malabarismos vocabulares para recriar os elementos e manter o projeto de tradução que se propôs a desempenhar, cuja reconstrução garante a semelhança entre o estilo de Byron e de Britto.

Aqueles que buscam a correspondência linear e ou literal podem encontrar argumentos contrários em exemplos aqui ou lá nessa tradução. Mas, ao analisar o conjunto da obra,

observando o contexto, o tom da linguagem, o padrão do discurso e a não menos importante semântica, verão que o texto em português corresponde ao melhor estilo do poeta Lorde.

Trata-se de um bom poema aos ouvidos e olhos dos leitores brasileiros que, ainda que não possam compará-lo com o original, lerão e conhecerão sua beleza poética, resultado devido, em grande parte, aos recursos de omissão e acréscimo, assim como pela manutenção no padrão de linguagem.

4.3.7 Clarificação

Característica natural da tradução, a clarificação visa tornar o texto mais compreensível ao leitor estrangeiro. A explicitação de termos e a opção por expressões mais compreensíveis ao novo contexto compõem esse recurso. Na tradução que estamos analisando, observamos que Britto utiliza-a freqüentemente.

Um exemplo está na sexta estrofe. Após traduzir a referência ao carnaval e sua implicação de véspera de quaresma, período de abstenção de carne, o tradutor o faz incluindo a expressão “em latim” que especifica a origem do nome e a relação entre a palavra e o termo na língua de origem.

Além de exemplos como esse, observamos a ocorrência de mais notas de rodapé na tradução do que no original. A versão original contém cinco notas, enquanto a de Britto traduz as mesmas e acrescenta a elas outras três. Além disso, Britto também utiliza dezessete “notas do tradutor” que contribuem com o objetivo de elucidar ao máximo o texto, facilitando a compreensão do novo leitor.

O recurso é, ao mesmo tempo, uma demonstração do objetivo da tradução semântica que requer a explicitação de certos termos ou referências; e também uma evidência da preocupação com a recepção e compreensão de quem, por distâncias temporais, lingüísticas ou geográficas pode não ter o completo entendimento de certas passagens do poema.

Nesse sentido também os paratextos que antecedem o poema contribuem tanto para uma apresentação do poeta ao público contemporâneo, quanto para uma introdução à relevância de sua obra no contexto literário histórico e atual.

Em nota à segunda edição, Britto comenta as alterações por que a edição passou, declarando que, em sua maioria, as correções ocorreram em questões de métrica e acertos

editoriais. Diz ainda que as leituras de Onédia Barboza e Louis Crompton acrescentaram-lhe informações.

A nota bibliográfica traz informações a respeito das fontes utilizadas para o trabalho, explica as referências que diferenciam as notas do autor das do tradutor: evidência da eticidade e responsabilidade com que Britto trata a tradução.

O texto *O romântico Neoclássico*, que precede a tradução, apresenta uma biografia de Byron, faz uma referência a sua personalidade e obra que introduzem e contextualizam o leitor na obra do poeta inglês, o que demonstra o intento do autor em tornar seu trabalho um meio de divulgação e compreensão, o mais abrangente possível, acrescentando aspectos da vida e obra do autor, de modo a revelar suas inúmeras qualidades.

A tradução inicia pela epígrafe, um trecho de Shakespeare que Britto traduz na íntegra, incluindo nota dos comentaristas. Esse é o primeiro indício da seriedade e eticidade que a tradução apresenta.

Todos os recursos acima citados contribuem nesse sentido e evidenciam o objetivo explicitante da tradução de Britto, que usa a tendência deformadora descrita por Berman como estratégia, fornecendo ao leitor elementos auxiliares à compreensão e contextualização do texto e autor originais.

A tabela a seguir busca ilustrar os recursos de clarificação empenhados por Britto e sua localização no texto. Exemplos:

Recurso	Localização	Efeito
Acrécimo da expressão “em latim”	Estrofe VI	Reforça o esclarecimento do sentido
Notas de roda- pé	Páginas 53, 61, 63	Explicitam termos e referências do original
Nota à segunda edição	Pré- texto	Esclarece atualizações
Nota bibliográfica	Pré-texto	Cita referências
Texto: O Romântico neoclássico	Pré-texto	Introduz e contextualiza Byron e sua obra
Tradução da Epígrafe/nota aos comentaristas	Página 46	Indica a integralidade da obra

Notas do tradutor	65, 79, 95, 97, 103, 105, 109, 115, 118, 120, 123, 125	Esclarecem termos e referências da tradução
Posfácio	Página 149	Contextualiza e comenta a composição inicial
Apêndice – tradução da <i>Carta a John Murray</i>	Página 157	Acrescenta elementos a relação biográfica de Byron com sua obra

4.3.8 Manutenção do Padrão de Linguagem

O texto original foi escrito em 1817. No entanto, a linguagem utilizada por Byron não seguiu o padrão canônico da época, com todos os adereços característicos da linguagem clássica. Byron foi um adepto dos revolucionários ideais românticos e, como tal, incorpora a linguagem popular, apresentando vocabulário fácil e direto, o que foi percebido como satírico e até ofensivo na época. Por isso, chocava os tradicionalistas.

Na tradução de Britto não se mantém relação com o período histórico da linguagem, mas com o caráter coloquial e, principalmente, com o efeito de sátira e crítica presentes no original.

Ao reproduzir essa característica, Britto mantém a função metalingüística que o poema original tem, devido ao contraste entre forma e conteúdo, ainda que o recurso não tenha o mesmo efeito sobre os leitores do nosso tempo, que já o conhecem nas composições poéticas a partir de Baudelaire. O recurso foi também desenvolvido nas composições de Byron e atingiu o auge no Concretismo, que passa a utilizar forma e conteúdo como significações próprias e distintas.

Ao reescrever o poema em Português, Britto reproduz prioritariamente aspectos estilísticos, o que justifica a opção pela utilização de expressões bem populares e atuais, como as que serão comentadas a seguir:

1. *one has false curls* traduzido por “são gordas” – Estrofe LXVI

A relação é estabelecida pela função irônica da sentença, pois trata das observações que Laura faz a respeito das demais mulheres presentes ao carnaval. Trata-se de uma sátira byroniana à futilidade dos valores estéticos tão apreciados pela sociedade européia. Na tradução, é feita a recriação da cena. A substituição da alusão ao cabelo pela referência à forma física reflete diretamente as preocupações estéticas atuais, em que chamar uma mulher de gorda é ofensivo.

2. *tranding with goods of various names-but I've forgot'em* traduzido por “vendendo o que já nem me lembro”- Estrofe XCVII

Aqui a tradução manteve o caráter coloquial da expressão que passa a mesma despreocupação em relação ao que vendia, além do coloquialismo e informalidade marcados pelas apóstrofes.

3. *And did not like the thought of steering home* traduzido por “vagava sem eira nem beira”- Estrofe XXVII

No trecho em que se falava das suposições a respeito do destino de Beppo, que havia partido e não mais dado notícias, o texto original é um pouco mais formal. Algo como “não gostava da idéia de tomar o caminho para casa”. Britto foi mais direto, aproveitando um dito popular que se refere a alguém que anda sem rumo, “sem eira e nem beira”, expressão que também complementa o verso anterior, o qual fala das dívidas possivelmente adquiridas por ele.

4. *she said,-what could she say? Why, not a word,* traduzido por “Laura não disse nada – quem teria algo a dizer em quiproquó tamanho”- Estrofe XC

Nesse caso é flagrante o uso de expressão extremamente popular e bastante sonora, que garante a irreverência do verso, preservando uma particularidade do poeta inglês.

5. *But stories lengthen somehow when begun* traduzido por “quem conta sempre aumenta um ponto”- Estrofe VXCIX

Nesse verso, a relação de significado é ao equivalente em inglês “as histórias de alguma forma continuam depois que começam”. Porém, cremos que há aí também uma relação com a estrofe IX, onde no segundo verso *And if you at Rome would do as Romans do*, “se estiver em Roma aja como os romanos”, Britto usa um dito popular para dar um tom informal ao texto, do mesmo modo que se observa no original.

4.4 A NOVA FACE APRESENTADA

A tradução de Paulo Henriques Britto apresenta um poema de Byron quase desconhecido dos brasileiros. Se o número de leitores de poesia no país é reduzido, o número de leitores de poesia em inglês é bem menor.

A nova face que essa tradução revela não está apenas em seu caráter inédito. *Beppo* é uma obra atípica à associação que os brasileiros fazem ao poeta inglês, acostumados à referência macabra que as traduções anteriores deixaram. O texto surpreende por apresentar o Byron da maturidade, prosador satírico, crítico, político e debochado.

Enquanto as traduções do século XIX criaram um ídolo gótico distante no tempo, a nova tradução apresenta um autor contemporâneo em suas críticas e em seu vocabulário, compreensíveis aos leitores do século XXI.

Através de suas opções tradutológicas objetivas e planejadas, produz um texto que mantém os aspectos fundamentais da significação original no tom irônico, satírico e de crítica a respeito de falsos valores e moralismos hipócritas de que Byron, ele mesmo, foi vítima por muitas vezes.

Assim reproduz aquela que foi a característica inovadora da composição de Byron: a metalinguagem poética, a contradição expressiva entre forma e conteúdo, o sarcasmo e o deboche reproduzidos em clássica forma fixa. Ainda que o efeito não seja o mesmo sobre os receptores, em função de que os leitores atuais estão de certo modo familiarizados com esse recurso, a reprodução da função metalingüística na tradução preserva um de seus principais elementos significativos.

É importante perceber o quanto a fidelidade aos recursos semânticos do original e mais significativos do poema estabelecem a relação de correspondência tão discutida entre os

teóricos da tradução. Parece- nos que esse seja o maior mérito da tradução de Britto, que ao estabelecer seu projeto de tradução elegeu como prioridades os elementos determinantes e característicos dessa fase do poeta inglês. Assim, acreditamos que Britto também se aproxima do “objetivo ético” bermaniano de tradução (2007:67).

O trabalho de Britto representa um amadurecimento da consciência ética e profissional do tradutor que se entende comprometido com a responsabilidade de sua inferência sobre o texto original, diferentemente de concepções em que os tradutores sentiam-se totalmente livres para interferir no texto de modo a transfigurá-lo e produzir uma nova composição. Confirmam a afirmação anterior os artigos teóricos sobre o tema citados nesse trabalho.

Essa iniciativa reflete avanços no campo dos Estudos da Tradução, os quais se dão a partir de pesquisas, comparações e reflexões que promovem o aperfeiçoamento dessa prática, segundo concepções cada vez mais fundamentadas na ética e responsabilidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Pires de. *A escola Byroniana no Brasil*. São Paulo, Empresa Gráfica Carioca S.A., 1962.
- ALVES, Vinícius. *O corvo, os corvos e o outro corvo*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2000.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução. A teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1992.
- AMORIN, Sonia Maria de. *Em busca de um tempo perdido: Edição de Literatura Traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. São Paulo: Edusp: Editora da Universidade/UFRS, 1999.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: Traduções*. São Paulo, Ática, 1974.
- BASSNETT, Susan. *Estudos da Tradução*. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Anttinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- LEFEVERE, André. *Translating Poetry. Seven Strategies and a blue print*. Van Gorcum, 1975.
- BERMAN, Antonie. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tradução de Marie Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis/Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- BOHUNOVSKY, Ruth. “A (im)possibilidade da “ invisibilidade “ do tradutor”. Artigo disponível em [http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos 8/](http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos%208/) (31/05/2008)
- BYRON, George Gordon Byron. *Beppo: Uma história Veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto - de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Beppo: Uma história Veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *As trevas e outros poemas / Lord Byron*. organização Cid Vale Ferreira. São Paulo: Saraiva, 2007 – (clássicos Saraiva) Vários tradutores.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Desconstruir para quê?” Cadernos de Tradução n. VIII. Florianópolis: UFSC, 2003. pp. 41-50.
- _____. “Fidelidade em tradução poética: O caso Donne”. Terceira Margem, julho-dezembro, (2006: 239-254).

_____”Correspondências estruturais em tradução poética”.
Cadernos de Literatura em Tradução, v. 7, p. 53-69, 2006.

_____ (2002) “ Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” in Gustavo Bernardo Krause (org). *As margens da Tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Caetés/UERJ .

_____. “É possível avaliar traduções?” www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br (disponível em 16/04/2008)

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* 2. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

_____ *O Estudo Analítico do Poema* 4ª. Edição - São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

COULTHARD, Malcom Caldas. *Tradução Teoria e Prática*, In: Coulthard (org.) *Ilha do Desterro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

COSTA, Walter Carlos. *Revolução Impressa*. v.7.p 34-34, (capítulo de livro) In: Bravo. São Paulo, 2004

GRÜNEWALD, José Lino (seleção, tradução e organização). *Grandes poetas da Língua Inglesa do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (Poesia de Todos os tempos) “Edição bilíngüe”, 4ª. Edição.

HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, núcleo de tradução 2001.

LACERDA, Daniel. “Lord Byron – Poeta Crítico: as Di (trans) gressões Metalinguísticas em Don Juan”. (tese de doutorado) Curitiba, Janeiro 2008.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a Literatura brasileira*. (org. Carlos Augusto Calil) 9ª edição. SP: Cia das Letras, 1997.

MACCARTHY, Fiona. *Byron life and Legend*. New York: Farrar, Stauss and Giroux 19 Union Square West, 2002.

MOUROIS, André. *Byron*. Tradução de H.P. de Lemos Bastos. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1832.

SARTE, Jean Paul, 1948; *O que é literatura*. Tradução Carlos Felipe Moisés. 2ª. edição, São Paulo: Editora Ática , 1993.

WILLEMSSEN, August. “O Tradutor da Obra Alheia”. In: Revista Fragmentos vol 1/no. 1. Florianópolis: DLLL/UFSC, (jan-jun)1986, pp.53-65.

Entrevista de Paulo Henriques Britto em www.revista.agulha.nom.br, jornal de poesia.
Disponível em 17 de abril de 2007.

Apêndice:

Com base no livro de Barbosa: *Byron no Brasil: traduções* (1974) destacamos os tradutores e as obras traduzidas de Byron para o português do Brasil entre 1832 e 1911, tendo como limites a primeira publicação conhecida e culminando com a publicação do conjunto de traduções do Barão de Paranapiacaba, encerrando o ciclo das massivas traduções românticas (Barboza 1974). Consideramos que esse foi o período mais significativo na construção do retrato brasileiro do Lorde, já que foi o período em que mais se traduziu o poeta inglês. Acrescentamos as traduções de José Lino Grünwald: *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX* (1988) e Paulo Henriques Britto (Byron 1989/2003), bem como a recente publicação de antigas traduções: *Trevas e outros poemas*. Ferreira (2007), por serem obras que compõem o cenário atual da tradução de Byron no Brasil.

Tomamos por base os trabalhos efetivamente publicados, pois acreditamos que são esses os que constituem a história da tradução e a preservam para as gerações seguintes. Desse modo, estruturamos a seguinte tabela:

Ano	Obra traduzida	Tradutor
1832	Parágrafo X do canto I de Lara	Tiburcio Antônio Craveiro
1836	Versos: 91, 92, 101, 102 de The Giaour.	J M pereira da Silva
1837	Lara	Tiburcio Antonio Craveiro
1850	Estâncias II e III do canto do Canto I de Childe Harold's Pilgrimage	Álvares de Azevedo
1853	Parisina Versos 68 a 91 de Giour Childe Harolds Pilgrimage Mazzepe	Álvares de Azevedo Francisco Otaviano de Almeida Rosa Francisco Otaviano de Almeida Rosa A.G.T.S. (provavelmente Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa)

1855	Hebrews Melodies –“Thy days are done”	Não identificado
	Hebrews melodies – Jephtha’s daughter	Não identificado
	Hebrews melodies- Sun of the sleepless	Não identificado
	Hebrews melodies - Jephtha’s daughter	F (assinada somente com essa inicial)
	Hebrews Melodies _weep for those	Não identificado
	Hebrews Melodies – My soul is dark	Não identificado
	Hebrew melodies –On Jordan’s Banks	Não identificado
	Hebrew Melodies –Were my Bosom as False as Thou Deem’st It to be	Não identificado
	Hebrew Melodies - I saw thee weep	Não identificado
1856	The Corsair To M.S.G.(Whene’er I view those lips of thine)	Traduzido por *** J.C. de Menezes e Sousa
1857	Fare Thee Well Oscar D’alva Fare Thee Well The tear	X.Y J.C.M.S (João Cardoso de Menezes e Sousa) Pinheiro Guimarães Pinheiro Guimarães
1859	Primeiros parágrafos de Parisina Childe Harold’s Good Night Estâncias LXXVII, LXXIX e seis versos de LXXX do canto IV de Child Harold’s Pilgrimage	J.M. Ferreira Júnior C.G. Pereira da Silva

1860	<p>The corsair</p> <p>The first kiss of love</p> <p>Love last adieu</p> <p>The Tear</p> <p>Canto IV de Child Harold's Pilgrimage</p> <p>Farewell _If Ever Fondest Prayer</p>	<p>A.C. Soído</p> <p>Não aparece</p> <p>El.</p> <p>El.</p> <p>Baltazar da Silva</p> <p>Baltazar da Silva</p>
1861	Child Harold's Good Night	L.Viera da Silveira
1862	<p>Estrofes 1,8 e 10 do Child Harold's Good Night</p> <p>Dois últimos versos da E. IX e dois primeiros versos do canto IV Childe Harold's Pilgrimage</p> <p>Estâncias LXXVIII,LXXIX e seis versos da E. LXXX do canto IV de CHP</p> <p>Duas últimas estrofes do poema To a Lady</p>	<p>J M Pereira da Silva</p> <p>J M Pereira da Silva</p> <p>J M Pereira da Silva</p>
1863	<p>The Dream (* trechos das obras citadas)</p> <p>Childe Harold</p> <p>Sardanapalo</p> <p>Lachin Y Gair</p>	<p>Francisco José Pinheiro Guimarães</p> <p>Francisco José Pinheiro Guimarães</p> <p>José Inácio Gomes Ferreira de Meneses</p> <p>José Inácio Gomes Ferreira de Meneses</p>
1864	To Inez	Fagundez Varela

1867	* a obra não foi encontrada	Dr. Jonatha
1868	Canto I Childe Harold's Pilgrimage	Joaquim de Sousa Andrade
1869	Hebrew Melodies	Antonio Franco da Costa Meireles
1870	Lines Inscribed upon a Cup formed from a skull Darkness (The prisoner of Chillon)	Castro Alves Alberto Krass (Pseudônimo de Guilherme de Castro Alves)
1872	Parágrafo I do canto I de "The bride of Abydos" Hebrew Melodies	Flávio Reimar (Pseudônimo de Gentil Homem de Almeida) Braga Dr. Antonio Manoel dos Reis
1874	Childe Harold's Pilgrimage – To Inez Childe Harold's Pilgrimage – To Inez	V.da S.(Supostamente Luiz Vieira da Silva) Sousa Andrade
1875	Hebrew Melodies Child Harold's Pilgrimage (sete primeiras estâncias) Lara (fragmento) Trecho do canto XVI de Don Juan	J.A de Oliveira Silva J.A de Oliveira Silva J.A de Oliveira Silva J. Luz
1877	Oscar D'Alva	Teófilo Dias
1878	Oscar D'Alva The corsair A Tear	Teófilo Dias

1880	Parisina	Joaquim Dias da Rocha Júnior
1881	Abydos Bride Abydos Bride	Joaquim Dias da Rocha Júnior (publicada pela tipografia do R J) Joaquim Dias da Rocha (publicada pela tipografia Nacional)
1883	Parisina	Zeferino Vieira Rodrigues
1885	Manfred/Mazzepa/Oscar D'alva	Carolina Von Koseritz
1889	Manfred Caim	Antônio Franco da Costa Meireles Antônio Franco da Costa Meireles
1890	The corsair	Francisco de Assis Vieira Bueno (inscrição manuscrita sob o título)
1891	Fragmentos de Child Harold's Pilgrimage (to Inez)	Francisco de Assis Vieira Bueno
1899	The Corsair	Francisco de Assis VieiraBueno
1902	Euthanasia From the portuguese "Tu mi chamas" Parisina	Barão de Paranapiacaba Barão de Paranapiacaba Múcio Teixeira
1904	Giaour	Barão de Paranapiacaba
1905	Parisina Mazzepa	Barão de Paranapiacaba Barão de Paranapiacaba
1910	Euthanasia "Tu mi chamas"	Barão de Paranapiacaba
1911	Oscar D'alva	Barão de Paranapiacaba

1911	Parisina Mazzepa Giaour A.M.S.G To Ines Elegia a Thirza Adeus	Barão de Paranapiacaba
1988	Sonnet on chillon Stanzas to a Lady with Camões' poems Stanzas for music Epigram Epithaph	José Lino Grünnewald
1989	Beppo a venetian story	Paulo Henriques Britto
2007	On the death of a Young lady	Frederico José Ferreira (1802)
2007	To Mary	Francisco Otaviano de Almeida Rosa
2007	Oscar of Alva	Barão de Paranapiuacaba
2007	Lines inscribed upon a cup formed from a skull	Castro Alves
2007	Euthanasia	Barão de Paranapiacaba

2007	Stanzas II and III Canto I de Childe Harld's Pilgrimage	Álvares de Azevedo
2007	To Inez, On stanza LXXXIV from Canto I of Childe Harld's Pilgrimage	Fagundes Varela
2007	Trecho interpolado na Estanza XIV do canto I de The Coursair	Teófilo Dias
2007	Napoleon's Farewell: from French	Alberto Krass (Guilherme de Castro Alves
2007	She walks in beauty	Franco Meireles
2007	Oh! Snatch'd away in beauty bloom	Franco Meireles
2007	My soul is dark	Franco Meireles
2007	Thy days are gone	Franco Meireles
2007	When coldness wraps this suffering clay	Franco Meireles
2007	Sun of the sleepless	Franco Meireles
2007	Stanza I do Canto I de Parisina	Álvare e Azevedo
2007	Fare the well	Barão de Paranapiacaba

2007	The Dream	Francisco Otaviano
2007	Darkness	Castro Alves
2007	Ode from French	Alberto Krass
2007	Seis estrofes interpoladas na Stanza XL do canto XVI de Don Juan	J. Luz
2007	On this day I complete my thirty-sixth- year	Barão de Paranapiacaba